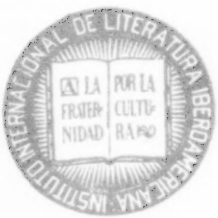
Duke University Library
DEC 1 1943
Durham, N. C.

Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

Duke University Library
DEC 1 1943
Durham, N. C.



Volumen VII Noviembre de 1943 Número 13

DUDEN PICTORIAL ENCYCLOPEDIA

in five languages

SPANISH, ENGLISH, FRENCH, GERMAN, ITALIAN.

An entirely new kind of dictionary containing more than 30,000 words, pictorially represented. An indispensable reference source for everyone interested in languages.

THE DUDEN ENCYCLOPEDIA COVERS:

Science, Technology, Industry, Commerce, as well as the Arts and every other field of human endeavor, and is divided in groups, such as

Man, Family, Home. Trades and Vocations. Leisure Time, Learning, Research. Religions. The State. The Community. Trade and Transportation. The Past. Countries and their People. Animal and Plant. The Earth and the Universe.

Many words in this five language DUDEN PICTORIAL ENCYCLOPEDIA are not found in the largest bi-lingual dictionaries or in the most complete specialized single language dictionaries.

Well bound. Carefully indexed

2,600 pages, size 6½ × 10

Price $ 20.00 Publication: October 1943

G. E. STECHERT & CO.

31 East 10th Street

NEW YORK 3, N. Y.

MEMBERS AND SUBSCRIBERS

THE *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* was organized in 1938 in order to advance the study of Iberoamerican Literature, and to intensify cultural relations among the peoples of the Americas.

To this end, the Institute publishes three times a year the REVISTA IBEROAMERICANA, and it maintains Standing Committees to facilitate: the coordination of linguistic and literary research; the preparation of bibliographies; the exchange of teachers, students and men of letters and sciences; the creation of chairs of Iberoamerican Literature in the Universities of the United States, and of chairs of North American Literature in the Universities of Iberoamerica; and the printing of notable works by Iberoamerican authors —in their original language or in English translation— and of works of erudition and text books for teaching.

Members of the Institute meet every two or three years, and are of two categories: *regular members* who pay $4.00 yearly, and *Patron Members* who pay a minimum of $10.00 yearly.

Institutions such as universities, libraries and colleges will become *subscribers* (at $4.00 a year), or *Subscribing Patrons* (at a minimum of $10.00 a year) without holding membership in either case.

Regular members and subscribers receive the REVISTA IBEROAMERICANA free, but *Patrons* (whether members or subscribers) receive in addition all the publications of the Institute, such as the CLASICOS DE AMERICA, the MEMORIAS of the Congresses, the COLECCION LITERARIA, etc., and their names will be printed in the REVISTA IBEROAMERICANA at the end of each year.

NOTICE

We hope that you will become a member of the Institute, and if you cannot become one of its **Patrons** we urge that you obtain a **Patron Subscription** for your school library, which will then receive the full cultural benefit of all our publications. Let us count upon your cooperation.

Name of regular member or subscriber ($4.00).....

Name of Patron Member of Subscriber ($10.00).....

Address in full.....

Please make your checks payable to the **Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana** and mail all your dues to the Treasurer, Nina Lee Weisinger, University of Texas, Austin, Texas.

XUM

SOCIOS Y SUSCRITORES

EL *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* se organizó en 1938 con el fin de adelantar el estudio de la Literatura Iberoamericana, e intensificar las relaciones culturales entre todos los pueblos de América.

Para lograr este fin, el Instituto publica tres veces al año la REVISTA IBEROAMERICANA, y mantiene Comisiones Permanentes encargadas de facilitar: la coordinación de investigaciones lingüísticas y literarias; la preparación de bibliografías; el intercambio de profesores, estudiantes y hombres de letras y de ciencias; la creación de cátedras de Literatura Iberoamericana en las Universidades de los Estados Unidos, y la de cátedras de Literatura Angloamericana en las Universidades de Iberoamérica; y la edición de obras notables de autores iberoamericanos en el idioma original o en traducción inglesa — y la de obras de erudición y textos de consulta y de enseñanza.

Los socios del Instituto se reúnen en Congresos, cada dos o tres años, y son de dos categorías: el *socio de número*, cuya cuota anual es de *cuatro dólares* en los Estados Unidos y de sólo *dos dólares* en los demás países; y el *Socio Protector*, cuya cuota anual mínima es de diez dólares.

Las bibliotecas, universidades, colegios y demás instituciones que, sin ser socios, sí favorecen al Instituto, se dividen en dos categorías: el *suscritor corriente*, cuya cuota anual es de *cuatro dólares* en los Estados Unidos y de sólo *dos dólares* en los demás países; y el *Suscritor Protector*, cuya cuota anual mínima es de *diez dólares*.

La REVISTA IBEROAMERICANA se sirve gratuitamente a todos los socios de número y a los suscritores corrientes del Instituto, pero tanto los *Socios Protectores* como los *Suscritores Protectores* reciben, además de la revista, otras publicaciones del Instituto, tales como los CLASICOS DE AMERICA, las MEMORIAS de los Congresos, la COLECCION LITERARIA, etc., y sus nombres se publican en la REVISTA IBEROAMERICANA al fin de cada año.

ADVERTENCIA

El Instituto invita encarecidamente a quienes simpaticen con los fines que persigue, a que se hagan cuanto antes, ora socios, ora Protectores de él. Quienes así lo apoyen deben enviar la cuota anual **por adelantado** (y quienes quieran obtener sus publicaciones, el precio respectivo), en forma de giro postal o bancario, **pagadero a la orden del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana y dirigido a la Tesorera, Nina Lee Weisinger, University of Texas, Austin, Texas, pues ella y sólo ella, es quien se encarga de sus finanzas.**

La REVISTA IBEROAMERICANA establecerá un limitado número de **canjes** con las publicaciones análogas, cuando así lo solicite por escrito.

Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

Publicación a cargo de:

Carlos García-Prada: Editor en Jefe
Universidad de Washington, Seattle, Wash.

Francisco Monterde: Director Técnico
Universidad Nacional de México, México, D. F.

Coeditores:

John E. Englekirk
Coordinador de Asuntos Inter-Americanos
Commerce Building, Nº 7718
Washington, D. C.

Henry A. Holmes
College of the City of New York
New York, N. Y.

Gilberto González y Contreras
Prensa Indoamericana, Apartado Nº 1229
La Habana, Cuba

Raimundo Lazo
Universidad de La Habana
La Habana, Cuba

E. Herman Hespelt
New York University
New York, N. Y.

Sturgis E. Leavitt
University of North Carolina
Chapel Hill, N. C.

Concha Meléndez
Universidad de Puerto Rico
Río Piedras, P. R.

XUM

Mesa Directiva del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana
(1942-1945)

PRESIDENTE

Arturo Torres-Rioseco, University of California, Berkeley, Cal.

VICEPRESIDENTES

R. J. Spell, University of Texas, Austin, Texas.
Raimundo Lazo, Universidad de La Habana, La Habana, Cuba.
Mariano Picón-Salas, Embajada de Venezuela, Washington, D. C.

SECRETARIA

Dorothy Schons
University of Texas, Austin, Texas.

TESORERA

Nina Lee Weisinger
University of Texas, Austin, Texas.

DIRECTOR DE PUBLICACIONES

Carlos García-Prada
University of Washington, Seattle, Wash.

DELEGADOS

Julio Jiménez Rueda, *México*; Roberto Brenes-Mesén, *Costa Rica*; Daniel Samper Ortega, *Colombia*; Arturo Uslar Pietri, *Venezuela*; Augusto Arias y Abel Romeo Castilla, *Ecuador*; Estuardo Núñez, *Perú*; Fernando Díez de Medina, *Bolivia*; Alberto Zum Felde, *Uruguay*; William Berrien, *Brasil*; Raimundo Lida, *Argentina*; Raúl Silva Castro, *Chile*.

COMISIONES PERMANENTES

I. Sección de Coordinación de Investigaciones Lingüísticas y Literarias: Presidente: E. K. Mapes, State University of Iowa, Iowa City, Ia. Vocales: L. B. Kiddle, Julio Jiménez Rueda, Eduardo Neale Silva, Raúl Silva Castro.

II. Sección de Bibliografías:
Presidente: Ernest A. Moore, University of North Carolina, Chapel Hill, N. C. Vocales: Madaline Nichols, Ralph Warner, Fermín Peraza Sarausa, C. K. Jones.

III. Sección General de Publicaciones:
Director: Carlos García-Prada, University of Washington, Seattle, Wash. Vocales: Sturgis E. Leavitt, Angel Flores, L. B. Kiddle, John E. Englekirk.

SUBCOMISIONES

Revista Iberoamericana, Carlos García-Prada, Editor en Jefe.
Clásicos de América, Carlos García-Prada, Editor; Coeditores, Arturo Torres-Rioseco, William Berrien y Mariano Picón-Salas.
Obras de Altos Estudios Literarios y Lingüísticos, Editor, Sturgis E. Leavitt; Coeditores, Otis H. Green, Irving Leonard.
Traducciones: Angel Flores, Editor; Coeditores: Harriet de Onís, Katherine Anne Porter, Duddley Poore y G. W. Umphrey.
Diccionarios: Editor, L. B. Kiddle.

IV. Sección de Intercambio Cultural:
Presidente: John A. Crow, University of California, Los Angeles, Cal.
Vocales: Lawrence Dugan, Concha Romero James, Alberto Lopes y William Berrien.

Esta Revista aspira a constituir, gradualmente, una vital representación de los grandes valores espirituales de la creciente cultura iberoamericana.

Sus directores, así como el Instituto, quieren hacer vivo el lema que cifra el ideal de su obra: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

Se reflejará en sus páginas una clara imagen del pensamiento de Iberoamérica.

XUM

SUMARIO

EDITORIAL

La Biblioteca de CLÁSICOS DE AMÉRICA . . . 9

ARTÍCULO

ABEL ALARCÓN: Recuerdos de Nueva Orleans . 15

ANTONIO GÓMEZ RESTREPO: Carta abierta . . 19

ESTUDIOS

LUIS VELAZCO ARAGÓN: González Prada: Profeta y poeta 21

WARREN CARRIER: Baudelaire y Silva . . . 39

HARVEY LEROY JOHNSON: Una contrata inédita, dos programas y noticias referentes al teatro en Bogotá entre 1838 y 1840 49

LUIS MONGUIÓ: Sobre la caracterización del Modernismo 69

GASTÓN FIGUEIRA: Visión de la nueva poesía del Brasil. (II) 81

RAÚL SILVA CASTRO: La literatura de Chile. Examen y refutación de un libro de don Mariano Latorre 103

PRESENTADOS AL TERCER CONGRESO

CAMPIO CARPIO: Misión de América, en cuanto al porvenir de la libertad en el mundo . . . 129
AUGUSTO ARIAS: Los problemas económico-sociales y su expresión literaria en América . . . 143
ESTUARDO NÚÑEZ: El sentimiento de la Naturaleza en la moderna poesía del Perú 153

RESEÑAS

MANUEL ALVAREZ MORALES: *Sóngoro Cosongo y otros poemas*, por Nicolás Guillén . . . 187
AUGUSTO ARIAS: *15 poemas*, de Porfirio Barba Jacob 189
———. *Prosas y versos*, de José Asunción Silva . 190
PEDRO M. BENVENUTTO MURRIETA: *Arequipeñismos*, por Miguel Angel Ugarte . . . 192
———. *Campiña iqueña*, por Juan Donaire Vizarreta 195
JOHN E. ENGLEKIRK: *Escritores norteamericanos e outros*, por A. Rolmes Barbosa 197
GASTÓN FIGUEIRA: *Arte de olvidar*, por Vicente Azar 202
———. *Luna de hospital*, por Roberto Salgueiro Silveira 203
LAWRENCE B. KIDDLE: *Dictionary of Science and Technology in English, French, German and Spanish*, por Maxim Newmark . . . 204

XUM

A. A. MARIS: *Chinita,* por Julio Afranio Peixoto 207
ENRIQUE NARANJO MARTÍNEZ: *Salmos y elegías,* por Alberto Carvajal 208
F. SÁNCHEZ Y ESCRIBANO: *Flor de juegos antiguos,* por Agustín Yáñez 209
DONALD D. WALSH: *Sanaguín,* por G. Humberto Mata 211

BIBLIOGRAFÍA

LAWRENCE B. KIDDLE: A propósito de *A Bibliographical Guide to Materials on American Spanish,* de Madaline W. Nichols 213
———. Bibliografía adicional para la obra de la señorita Nichols 221

INFORMACIÓN

Dos pérdidas sensibles: Valencia y González Prada 241
Socios y suscriptores protectores 243

VOL. VII. México, D. F., 15 de noviembre de 1943. Nº 13

EDITORIAL

LA BIBLIOTECA DE "CLASICOS DE AMERICA"

I

Iniciación

AL organizarse el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, en horas de sereno entusiasmo, de fe y de clara comprensión americanistas, propuso su Mesa Directiva la publicación de una Biblioteca de CLÁSICOS DE AMÉRICA, que habría de realizar poco a poco, con el concurso de cuantos aman esa literatura y saben que merece y debe difundirse, por representar la unidad espiritual del Continente. Los escépticos tacharon de absurda utopía la propuesta, y anunciaron que habría de fracasar sin remedio, alegando que el Instituto no disponía de recursos pecuniarios para emprender una labor tan difícil y costosa, y que iba a arriesgar su existencia o a exponerse al ridículo, por querer luchar sin armas contra los falsos regionalismos que caracterizan la vida ibero-

XUM

americana, y contra las mezquinas fuerzas oscuras de la indiferencia pública. Sucedió esto en 1938. . . El Instituto siguió en su empeño, confiado y tenaz, y logró iniciar la Biblioteca con la publicación del primer volumen, en 1940. A fines de 1942 salió el segundo, y a mediados de 1943 el tercero. Otros más están en preparación.

Así, con ritmo firme y acelerado, se publica y seguirá publicando la Biblioteca de CLÁSICOS DE AMÉRICA, en ediciones cuidadosas y pulcras, hasta realizarse por completo, porque lo quiere no sólo el Instituto, sino la voluntad de quienes ya comprenden que ella es una necesidad para los pueblos de América.

II

Lo que es y será la Biblioteca

El Instituto lucha por adelantar y elevar el estudio de la literatura iberoamericana, y por que se facilite y metodice, sin reconocer escuelas literarias ni regionalismos, y quiere poner al alcance del público los valores permanentes que encierra. Por eso ha emprendido la edición de los CLÁSICOS DE AMÉRICA.

Como se sabe, uno de los mayores obstáculos que presentan el estudio y la difusión de las letras iberoamericanas consiste en la falta de materiales adecuados, pues casi no existen biografías ni bibliografías, y aun las obras de los mayores escritores se hallan dispersas en revistas y periódicos, o en libros de ediciones agotadas, muy difíciles de conseguir. A veces es posible estudiar la literatura de un país —si se goza del privilegio de vivir en él y en contacto con sus letrados y bibliotecas—, pero es casi imposible hacer el estudio de la literatura continental, en

forma seria, científica, eficaz. Para vencer dificultades es preciso, ante todo, editar la Biblioteca de CLÁSICOS DE AMÉRICA, que es y será muy amplia y representativa, y constituirá una verdadera historia literaria, pues sus volúmenes se preparan con esmero y llevan estudios biográficos y críticos de cada autor, y notas y bibliografías, además de la selección de las obras que mejor lo caracterizan.

El Instituto llama de CLÁSICOS su Biblioteca no porque quiera ceñirse a un criterio literario unilateral y estrecho, sino porque en ella figurarán tan sólo los escritores eximios de América, los que han logrado alto puesto como exploradores y guías de su consciencia, y la han enriquecido con nuevos hallazgos, ora revelando sus rasgos esenciales, ora dándoles vida perdurable a ideas y emociones americanas, al expresarlas en estilos nobles y ejemplares por su originalidad, su fuerza, su pureza o su exquisitez.

Por razones de conveniencia práctica, la Biblioteca de CLÁSICOS DE AMÉRICA comprenderá, por ahora, unos cien volúmenes correspondientes a los autores consagrados antes de 1940, año en que se inició con la *Antología poética*, de González Prada, a la que siguieron *Prosas y versos*, de José Asunción Silva y *Los mejores cuentos*, de Horacio Quiroga. A medida que lo permitan las circunstancias, muchos críticos autorizados de América y de España irán preparando las ediciones de los siguientes autores, manteniendo el alto nivel establecido para la Biblioteca con las de sus tres primeros volúmenes, que tan bien han sido acogidos por el público:

Acevedo Díaz; Acosta; Agustini; Alencar; Altamirano; Andrade; Aranha; Asbaje, Juana de; Balbuena, B.; Barba Jacob; Ba-

tres Montúfar; Bello; Bilbao; Blest Gana; Bolívar; Campo; Caro, J. E.; Caro, M. A.; Carrasquilla, T.; Casal; Castro Alves; Cuervo; Cunha, E. de; Chocano; Darío; Díaz del Castillo; Díaz Mirón; Díaz Rodríguez; Durão; Echeverría; Ercilla; Espejo; Estrada; Fernández de Lizardi; Gama, J. B. da; Gamboa; Garcilaso de la Vega, Inca; González, J. V.; González Prada (prosas); González Suárez; Gutiérrez Nájera; Heredia; Hernández, J.; Herrera y Reissig; Hostos; Isaacs; Jaime Freyre; Lastarria; López Portillo; Lugones; Machado de Assís; Mariátegui; Mármol; Martí; Mera; Mitre; Montalvo; Nervo; Obligado; Ocantos; Olavide y Jáuregui; Olmedo; Othón; Palma; Pardo y Aliaga; Payró; Paz Soldán; Peralta y Barnuevo; Pérez Bonalde; Pombo, R.; Reyles; Rivera; Rodó; Ruiz de Alarcón; Sánchez, F.; Sarmiento; Sierra; Sigüenza y Góngora; Storni; Suárez, M. F.; Torres, C. A.; Urbaneja Achelpohl; Valdelomar; Valencia; Vallejo, C.; Vallejo, J. J.; Varona; Viana; Vicuña Mackenna; Zorrilla de San Martín, etc.

III

Un llamamiento

La Biblioteca de CLÁSICOS DE AMÉRICA es una empresa de índole continental que requiere por lo mismo el esfuerzo de muchos y el apoyo de todos, y muy especialmente el de los gobiernos y las instituciones culturales de América. Ya algunos lo han dado, y muy generoso. Los demás lo darán sin duda en el porvenir. Unas cuarenta universidades de los Estados Unidos son *Suscritores Protectores* del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, y le dan sus cuotas anuales para adelantar sus publicaciones. El Ministerio de Educación de Venezuela y la Sociedad de Geografía e Historia de Chile le compraron al Instituto lotes considerables de la *Antología poética* de González Prada, para distribuirla en esos países. La Oficina del Coordinador de Asuntos Inter-

americanos de Washington ha prometido la compra de 500 ejemplares de los volúmenes tercero (ya publicado), y cuarto y quinto, que están en preparación. El Gobierno del Ecuador, por reciente decreto ejecutivo, apropió la partida necesaria para la impresión de los volúmenes correspondientes a ese país en la Biblioteca de CLÁSICOS DE AMÉRICA. Otros gobiernos sin duda habrán de seguir estos ejemplos de generosa y comprensiva cooperación.

La seriedad del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana y la alteza de los ideales culturales que persigue son garantía plena de que, con el esfuerzo de todos y el apoyo de los gobiernos y las instituciones culturales de América, se realizará en un futuro no lejano la Biblioteca de CLÁSICOS, para gloria de las letras iberoamericanas y bien de quienes las aman, las estudian y las difunden.

Ni en las bibliotecas públicas del Continente, ni en las particulares, debe faltar ni un solo volumen de los CLÁSICOS DE AMÉRICA. Por eso les hacemos aquí a los gobiernos, a los colegios y universidades, a las academias y centros de estudio, y al público en general, un llamamiento encarecido a que cooperen con el Instituto en la grande empresa de realizar la publicación de la Biblioteca. La sola compra de los volúmenes que la van formando es ya una forma eficaz de cooperación. Mayor será si se hacen *Socios* o *Suscritores Protectores* del Instituto.

XUM

ARTICULO

Recuerdos de Nueva Orleans

Páginas de un libro en proyecto

LA proa de nuestro barco va cortando las gasas obscuras del ancho Mississippí, de riberas verdegueantes taraceadas por chalets en cuyas ventanas cuelga el sol sus resplandores. Por los flancos de este barco, que nos acogió en Panamá y se llama el *Turrialba* —nombre de un valle y un volcán de Costa Rica—, pasan los bergantines e inflan sus lonas canciones inspiradas en la fonje nieve de los algodonales. Mientras las manos negras acariciaban la blanca borra de los frutos, nacieron esas canciones breves, cálidas e intensas como una Kasida, que nos hacen sentir el imán de la tierra, la ceguedad del amor y, a veces, la pavura del novísimo de la muerte.

Pasaron ya horas. El fuego del sol se apaga en las ventanas de los chalets, en tanto que el crepúsculo, avecinado por lo bajo, distiende velos violeta por lo fresco de las márgenes del río, que desde su nacimiento en el lago Itaska, de Minnesota, hace un curso larguísimo por entre varios Estados de la Unión y cruza buena parte de la Louisiana hasta dar en Nueva Orleans, a donde vamos arribando por punto de media noche, con la impresión de atravesar por una movible avenida bajo un follaje formado por las luces entrecruzadas de los barcos que hállanse en ringleras a cada lado de la ría . . .

No la joven Orleans, bulliciosa, de amplias calles y de elevados edificios de arquitectura vertical, ha de ser objeto de nuestra observación, sino la vieja, llamada por las gentes de buen gusto el París de América, la que vive al otro lado de Canal Street, límite del pa-

XUM

sado, cual es la ciudad típica mitad española y mitad francesa, y del presente o sea la City norteamericana que tiene el mismo ánimo y semblante de Nueva York o de Chicago.

Viajeros somos y observamos cuanto podemos, pero únicamente describimos lo artístico de lo pasado, que nos ofrenda un bálsamo por antítesis a la herida que nos abre lo basto, mecánico y corrupto de la edad en que vivimos...

Dejemos, pues, lo ruidoso y apretado de Canal Street, arteria principal de la moza Orleans y vayamos a la ciudad de don Antonio de Ulloa y don Bernardo Gálvez. Al fin nos encontramos en ella y del ayer nos hablan, con mudez evocadora, las añejas casas de balcones exornados de flores, cual ésta de Chartres Street, que hubiera recibido al cautivo de Santa Elena si a otro lugar mejor no lo hubiese llevado la muerte; de ayer nos hablan estas callejas solitarias por las que, de vez en cuando, pasan los hombres lentamente sin que los aguije la hora que rueda; y en fin, nos hace vivir del pretérito el ambiente de Jackson Square, esto es, la vieja Plaza de Armas donde se levantan las arquitecturas venerables de la Catedral de San Luis y del Cabildo Español. Dentro de éste se halla escrita la historia de la Louisiana en cuadros que perpetúan nombres heroicos y en banderas y trofeos recordadores de gestas. En el Cabildo, relicario de España y de Francia, firmó la segunda la transferencia de la Louisiana a los Estados Unidos; pero ni tal suceso afectó el espíritu de Nueva Orleans, que hasta hoy se conserva genuino; y de ello nos dan prueba la paz de sus gentes, el romántico escenario en que se mueven señorialmente y la fuerza de la tradición que ha mantenido la atmósfera encantadora de los años idos; esa atmósfera que, como suya por lo que es colonial, comprenden y aman los hombres de la América española. Si los de la sajona no pudieron sentir el encanto de la vieja Orleans, al menos advirtieron su originalidad y así, respetando las estructuras renacentistas del barrio latino, en general, del barrio francés y del puro hispánico, ejercitaron su afán de modernización por lo que va de Canal Street y alzaron, de campos de algodón y tabacales, a la joven Orleans que se agita entre parques y avenidas, mientras la antañona, dando pausa a los negocios, se recrea en balcones, corredores y patios floridos, o reza en la Catedral como otro tiempo la aristocracia de Vieux Carré o de Pontalba.

Dentro de la Catedral hay también trozos de historia. Desde el enorme cuadro mural, al pie del cual se halla el altar mayor, San

Luis Rey de Francia anuncia la séptima cruzada, y la memoria, en largo vuelo, nos lo muestra recibiendo solemnemente la oriflama en la Abadía de San Dionisio; y luego vémosle partir con traza de peregrino, en traje de color obscuro, a luchar contra los infieles, soñando en alcanzar lo imposible, pues su expedición, como las anteriores, resultó desventurada por lo atañedero al ideal de conquista, que por lo que se relaciona con el mejoramiento de la vida europea en todos sus órdenes, tuvo gran suceso, ya que de esa y otras cruzadas advino un luciente cruzamiento de culturas.

Veintidós años más tarde, o sea al correr de 1270, el hijo de Blanca de Castilla, iluminado otra vez por la esperanza, trazó una nueva cruzada que, por mal manejo de Carlos Anjou, la enderezó a Túnez. Ante sus muros llegó desmirriado; después, afectado por la misma peste que diezmó sus huestes; y pronto a dos palmos de la tumba, besando el pendón de oro y seda de San Dionisio profirió: "Señor, entraré en vuestra santa casa y os adoraré en vuestro santo templo..."

Elevamos los ojos y, merced a la luz que se cierne de los ventanales, podemos contemplar en el ábside a los evangelistas de los magníficos frescos de Humbrecht. Parece que sus miradas se dirigiesen al Espíritu Santo que irradia en el altar mayor y sus labios repitieran la dorada inscripción de su retablo: *Ecce Panis Angelorum.*

Bajamos del presbiterio y tomando por la nave derecha nos emociona la delicada escultura que representa a Jesús platicando con una monja. ¡Qué diálogo tan expresivo en su mutismo! El ruego ferviente de unos labios encarecido por la blancura suplicante de unas manos, y la bienaventuranza concedida que se ve bajar de los ojos dulcemente semivelados del Nazareno. Cercano a la escultura y ante el altar miramos, ahora, el mármol que cierra los restos de aquel orgulloso magnate y benefactor don Andrés Almonaster y Roxas, Caballero de la Orden de Carlos III, quien, por todos los bienes que hizo, y por la parte que tomó en la construcción de la Catedral de San Luis, pidió únicamente ser enterrado dentro de ésta. Cumplida se halla su voluntad; pero junto con su nombre se recuerda una triste historia, y es que Almonaster, dominado por el orgullo, hirió el corazón de McDonogh, pues nególe la mano de su hija por considerarle plebeyo, aunque todos sabían que era el mancebo más rico, elegante y deseado de la sección francesa de Nueva Orleans.

XUM

McDonogh, alejado de la moza que amaba infinitamente, lanceado por el desprecio, trasladóse a sus campos y juró allá reunir riquezas con las que pondría su nombre más arriba que el del altivo filántropo, quien casó a su hija con el Barón de Pontalba.

Ya que no para el amor, tuvo estrella para el oro, pues, en poco tiempo y sin mucho trabajo, lo reunió en tal copia que le alcanzó para repartirlo entre Baltimore y Nueva Orleans. Favoreció a Baltimore porque le vió nacer, y a Nueva Orleans porque le dió coyuntura para elevar su espíritu, e hizo a ésta el regalo con la condición de que, cada año, los niños de sus escuelas desparramasen flores sobre su tumba. Los restos de McDonogh, que descansaban poéticamente en la tumba cuyas ruinas se ven todavía sobre Algiers, cerca a una de las orillas del enorme y obscuro Mississippí, fueron trasladados a Baltimore; pero para que se cumpla su tiernísimo anhelo, las escuelas le erigieron un monumento en Lafayette Square, y al pedestal de ese monumento acuden los niños el primero de mayo y le hacen caer, como lluvia de recuerdos, todas las flores que bordan el fresco manto de cada primavera.

Así el orgullo de Almonaster grabó en mármol el nombre de MacDonogh, y los niños y las flores de Nueva Orleans ponen el nombre de éste cada vez más arriba que los de aquél y su yerno Pontalba . . .

Hemos dejado hace rato la Catedral; hemos atravesado Jackson Square y Lafayette Square, donde vimos el monumento a McDonogh y, en este instante, hallámonos en el campo de duelo de City Park. Una crónica y un cuadro nos dicen que sobre este césped y bajo este árbol, que ensombrece gran espacio, batiéronse los caballeros De Lissue y Le Bouisque en 1841, esto es, hace justamente un siglo, por la primavera del romanticismo francés. Con una estocada soberbia, porque le encontró el corazón, vese caer al preferido de la dama, quien con el veneno dió término a su amargura . . .

Recojámonos y guardemos vivas estas impresiones para que sean días sin olvido y sigamos existiendo en Nueva Orleans, en la faz de cuyo Cabildo hemos contemplado el Loreto de nuestra amada aldea, ayer, y hoy pintoresca, original y ruidosa ciudad de La Paz.

ABEL ALARCÓN,
La Paz, Bolivia.

Carta Abierta

Nota: Por tratarse del libro *Prosas y versos* de José Asunción Silva, segundo volumen de la Biblioteca de Clásicos de América, de que nos ocupamos en este número de la revista, publicamos la siguiente carta, en la cual da su parecer el más alto crítico literario de Colombia, a quien se lo agradecemos de todo corazón.

La Editorial

Bogotá, febrero de 1943.
Señor don Carlos García-Prada.
(Seattle), Washington.

Mi querido amigo:

Muy agradable sorpresa me produjo el recibo de su excelente selección de José Asunción Silva. La edición es muy elegante, y la mejor que se ha hecho del poeta; las piezas están muy bien escogidas y ha dado usted entrada a composiciones que no figuran en otras ediciones y que son dignas de recuerdo. He leído con placer el estudio preliminar, que me parece lo mejor que usted ha escrito, por la manera elevada como trata usted el tema, sin incurrir en exageraciones y sin repetir consejas erróneas ni vulgaridades que desentonan en un trabajo serio. No ha creído usted necesario, para ensalzar a Silva, presentarlo como un nuevo Ovidio, perdido en medio de los salvajes sármatas, ni lo ha presentado como objeto de la persecución de sus compatriotas, muchos de los cuales lo quisieron y admiraron,

XUM

ni de la burlona incomprensión de una sociedad en donde siempre ocupó puesto distinguido. Ha tributado usted un justo homenaje a la memoria del gran poeta y ha prestado un gran servicio al público lector, pues las ediciones anteriores se han ido agotando. Felicito a usted cordialmente por este nuevo servicio a las letras patrias y quedo su afectísimo amigo,

(firmado),
ANTONIO GÓMEZ RESTREPO

ESTUDIOS

González Prada: Profeta y Poeta

Al margen de la *Antología* de
Carlos García-Prada.

I

CON los grandes hombres sucede como con las grandes montañas: para avaluarlos se necesita de perspectiva. Los Andes no se distinguen del pie mismo de la cordillera, sino fragmentariamente. Tal pico que emerge entre las nubes. Este murallón de basalto que quiere aplastarnos. Un ventisquero que se nos descuelga cegándonos los ojos con un fulgor de lirios. Ni Sarmiento, ni Montalvo, ni González Prada fueron comprendidos en su época. Más bien suscitaron el encono de los de arriba y de los de abajo. Eran demasiado grandes en su empeño de estructurar y vertebrar a América. Vivían en acción de civilizadores y tuvieron que chocar con la barbarie gestada en la noche colonial.

De esa lucha surgieron *Facundo, El Cosmopolita, Las Catilinarias, Bajo el oprobio,* candentes ejecutorias de una noble y viril literatura. Es un torneo entre las fuerzas del bien y del mal, como en los mitos persas. Los grandes felinos están bajo la fusta de los grandes domadores. Rosas, Quiroga y García Moreno son dignos de que se les pasee, en las jaulas de acero que les tejieron esas plumas. Se les puede odiar, pero no se les puede dejar de admirar. En medio de su barbarie, como eclosión del caos geológico primitivo, tienen

XUM

una aureola de eternidad, como si fueran monstruos de la época terciaria. Son trágicos y amargos como una ola gigantesca de mar. No así Ventimilla ni Benavides, simples perillanes enchamarrados, cuyas figuras están muy por debajo de las plumas que enconaron. Desaparecen dentro de la satánica belleza del libelo como infusorios arrebatados dentro de un huracán. No tienen tallas de roble para resistir la fuerza del pampero. Son demasiado rastreros para sufrir la zarpa felina o el trote tumultuoso de una manada de bisontes, que se pierden en la lejanía de un crepúsculo incomparable. En su pequeñez está su castigo. Tienen contextura para ser pasto de roedores. No merecen un felino, sino un conejo. Por eso en las incendiarias páginas de *Las Catilinarias* y *Bajo el oprobio* no se les siente, aunque sean el motivo directo de la pluma vengadora. Se les recuerda anecdóticamente, por haber suscitado en su pequeñez un zarpazo, como un ratón con quien jugara un tigre de Bengala ...

Estos civilizadores no suscitan solamente el encono de los que mandan, sino también el de los que obedecen. Pero no de los que obedecen por deber o por disciplina, sino por servilismo, los que sienten la fruición de las alfombras, de ser holladas por todos los pies. Y como éstos son los más y ejercen diferentes funciones en la vida, se encaraman en todos los pisos del edificio social. Y tejen, en calidad de felpudos, la conspiración del silencio. Son sordos de nacimiento y curvos de espina dorsal. Y cuando alguien habla claro y se presenta vertical sin aceptar rectificaciones, gritan al conjuro del trueno, y cegados por la luz se tapan los ojos. Motejan de loco a Sarmiento; ven en la misantropía de Montalvo una enfermedad, y con frase eufemista llaman a González Prada "un conductor de caravanas que deja en medio camino". Ellos, por supuesto, siguen en su papel eterno de felpudos y alfombras. Sirviendo por igual en una embajada diplomática o en una casa de mancebía. Sin levantar siquiera el polvo de los caminos ... Pero a los grandes hombres les llega su hora. Nuevas generaciones los distinguen con la perspectiva de los años, y sienten la amplitud desenvuelta de su numen cordillerano. Los levantan en vilo y hacen flamear sus nombres, como banderas de renovación y combate. La Argentina lo ha hecho con Sarmiento. Aquel bronce rodiniano que vi en Palermo entre rosedales multicolores y fragantes, es un testimonio de que "las ideas no se degüellan, y la barbarie es transitoria". Una fragata de la misma Argentina llevaba periódica-

mente su nombre a los cinco continentes, como un heraldo de paz y de bien.

También en Guayaquil he visto la estatua de Montalvo como dialogando con el mar y con el Chimborazo. Pero el Ecuador no es la Argentina. Aún siguen allí enfrentándose las sombras de Montalvo y de García Moreno. Esa estatua es solamente el exvoto de uno de los más encumbrados transformadores del Ecuador. Del que, rompiendo un día los Andes, unió la costa con Quito para sacar a esa ciudad de su quietud conventual. Quito, en agradecimiento, lo despedaza un día con furias de chacal. Ese hombre que comprendió a Montalvo y con su espada asumió perfiles de sembrador, fué Eloy Alfaro.

En el Perú, González Prada no es todavía comprendido. Las castas dominantes que dirigen el país, no le perdonan. Y tienen razón. Llevan todas ellas su marca de fuego. Las heridas abiertas por su fusta no han cicatrizado aún. No son suficientes el oro doloso del guano y del salitre para cubrir esas purulencias que él denunció y señaló. Esa "gangrena que se cubre con guante blanco" está aún en el poder. Como tal, la negación de González Prada forma parte del programa político de esa casta anodina y mandarinesca. Como todo despotismo, tiene a su servicio una clase de intelectuales, en calidad de escribas, como los del antiguo Egipto. Estos tienen la consigna de negar la obra y la personalidad de González Prada. Su labor la hacen desde dos puntos diferentes. Los magnates de la ilustración lo condenan en nombre de un patriotismo estomacal. ¿Cómo es posible —se dicen— que denuncie las taras del Perú y que guarde para su país tan enorme rencor? Profeta que todo quiere convertirlo en cenizas. Con jóvenes nutridos en sus doctrinas que persiguen el caos primitivo para el Perú. Así lo sugiere Ventura García Calderón en una colección de "Cultura Peruana" con que el general Benavides quiere aumentarse una medalla más para su pecho. Pero el caso concreto es que el patriotismo de González Prada es de los que disparan cañones de verdad en San Juan y Miraflores, contra los invasores chilenos de 1879. La acción antes de la prédica unas veces, y otras la prédica antes de la acción. Y el patriotismo de Ventura García Calderón es, hasta la fecha, y ojalá así siempre lo sea para bien de él, un patriotismo diplomático, un patriotismo bien remunerado, un patriotismo que huele a camelias y no a pólvora.

XUM

Otros, como el doctor Jorge Basadre —nuestro elegante, nuevo y parsimonioso historiador—, miden a González Prada con un metro alemán. La teoría del "resentimiento moral" del prusiano Max Scheler es el lente novedoso que le aplica. Es un burgués resentido para su clase, que toma actitudes de descontento. "El clasicismo que se porta mal." Estos conceptos de Basadre son un escarceo sociológico intelectual. Como el de nuestros poetas, que hacen poesía surrealista por estar a tono del día. Y que si les llamaran románticos, serían capaces de suicidarse.

Yo no le niego al doctor Basadre su derecho a la originalidad, aunque para ello se cale lentes prusianos. Cada uno es dueño de sus ideas y padre de sus teorías. Por ejemplo, una teoría que yo quiero desarrollar es la siguiente: la variabilidad de la Historia del Perú según el gobernante que manda.

Otros, como el señor Armando Bazán y el señor Rabines, toman una posición cómoda de revolucionarios. González Prada es para ellos un romántico, un aristócrata, un pintoresco anarquista. Ellos son proletarios seguramente, han surgido de las fábricas, de la gleba campesina o de un taller. Tienen todavía las manos manchadas con el barro de la tierra y la frente sudorosa al margen del exiguo salario. Quieren oponer a Mariátegui con González Prada. Quieren jugar en el terreno ideológico al caudillaje, demostrando con ello un inveterado criollismo que no está en los textos marxistas. No quieren convencerse de que, aun en el terreno revolucionario, hay precursores y ejecutores. Que, pese a los dogmas de igualdad, en el terreno de la acción revolucionaria e ideológica hay jerarquías.

II

Carlos Mariátegui es un marxista "convicto y converso", pero no un agitador de multitudes heroicas y fanatizadas como Haya de la Torre. Mariátegui hizo una obra de revisión intelectual e ideológica en el Perú. Aplicó la dialéctica materialista a los hechos y a los hombres. Actuó desde el libro y desde la revista. Haya de la Torre se enfrentó con la realidad inmediata. Combatió a Leguía, a Sánchez Cerro, a Benavides; sigue combatiendo hoy a Manuel Prado. Y mientras Mariátegui, bajo la tolerancia y el mecenismo de Leguía sacaba *Amauta* y aleccionaba a los obreros en las fiestas de la planta y del árbol en Vitarte, y desde *Mundial* y *Variedades* revelaba las

novedades del bolcheviquismo, para el gusto de nuestro mundo bien, que era el único que leía esas revistas, Haya de la Torre estaba en el desierto, en la brecha y en la trinchera con la encendida palabra en los labios. ¿Quién puede negar que si Mariátegui es un escritor marxista, de neto perfil doctrinario, Haya de la Torre es un conductor político, un orador de recia envergadura, un estructurador de un partido que ha labrado un camino con dolor, energía y sangre dentro de la historia del Perú? Pero ni Haya de la Torre ni Mariátegui pueden quitarle su papel de Precursor y Apóstol a Manuel González Prada. Es asunto cronológico. Nacieron después de él. El uno es un escritor revolucionario, y el otro un *leader*, un orientador en el caos americano. Mariátegui nos ha dado los *7 ensayos*. La obra de Mariátegui es igual a su vida. En Haya de la Torre no. Su obra escrita está superada por su vida. La vida de Haya es paradigmática, ejemplar y dinámica. Aquella frase de Mariátegui que dice: "que su vida es una flecha disparada contra el blanco", más reza con Haya que con Mariátegui. De Mariátegui nos quedará su obra y el ejemplo de su vida. La obra y la vida de Haya guardan todavía insospechadas levaduras para el porvenir del Perú.

Pero González Prada los ha engendrado a ambos. Haya lo reconoce lealmente y Mariátegui también. Este último dice: "González Prada no pertenece a la decadente fauna que se esfuerza por incorporarlo a su genealogía. Pertenece al pueblo, pertenece a la revolución, pertenece a la vanguardia. Y nosotros debemos usar su nombre hasta volverlo odioso a la burguesía y al poder. Necesitamos que sea un nombre perseguido, un nombre proscrito. Cuando la gente conservadora excluya para siempre a González Prada de su literatura y de su retórica, habremos conseguido crear un nuevo González Prada y ese nuevo González Prada no sólo será un González Prada vivo. Será sobre todo un González Prada totalmente nuestro." Los que quieren explotar el nombre de éste en calidad de necrófagos, juegan a los caudillos, echan el lodo que llevan en el alma sobre todas las grandes figuras.

González Prada, al revés de Mariátegui y de Haya, fué un profeta. Su literatura, a pesar de la concreción y el bruñido parnasiano, tiene un soplo de profetismo. No es un visionario como Ezequiel. Ni llora como Jeremías sobre la derruída Jerusalén de sus ensueños. Acusa y anatematiza como Isaías y tiene los carbones encendidos de éste, en los puntos de su pluma cuando escribe y en su lengua

XUM

cuando habla. Su cólera y su pesimismo también lo emparentan con los profetas. Su soledad también. Es en su vida sobrio, como los ascetas, aun cuando en su arte se deshaga en dulzuras paganas. Este dón del profetismo, de llegar hasta las entrañas del pueblo, siendo solitario y orgulloso, teniendo a las puertas de su cueva, como zarza ardiendo, la rectitud de su vida, lo enfila temperamentalmente con los grandes hebreos, con aquel iracundo Moisés que abjuraba de su pueblo, cuando éste adoraba al becerro de oro. Este profetismo de González Prada es una aureola única. Ese dón no lo tienen ni Haya, ni Mariátegui. El profetismo está ausente de ellos. Les faltan pasión y fuego interno para colorear lo que destruyen. Son constatadores y analizadores. Sobre todo Mariátegui. En Haya la pasión está sofrenada siempre a la línea directriz. Pero, con todo, no llega al profetismo. A veces el análisis no excluye el profetismo, como en el caso de Carlos Marx. Pero siempre exige la mano del titán, el rugido, el zarpazo. De ese temple era don Manuel González Prada en el Perú: un Apóstol y un Profeta. El único.

¿O si no con quiénes podíamos compararlo dentro de la evolución ideológica en el Perú? Sánchez Carrión, el solitario de Sayán, fué el tribuno de la revolución. Luna Pizarro encerraba, dentro de su liberalismo y dentro de su demagogia, sus ambiciones personales. Sutil manejador de títeres presidenciales. Caso de La Mar y de Orbegozo. Jacobino convertido en arzobispo, Vigil fué un santo laico, un regalista desdoblado en la austeridad catoniana de un repúblico romano. En José Gálvez se proyectaban las ardorosas ideas liberales de 1848 con una mezcla de misticismo patriótico, que lo llevaba al deber, como a un dilema. El intelectual devino en héroe. En Mariano Amézaga el radicalismo se torna negativo e intransigente. La conducta diamantiza su carácter. En la picota de un panfleto cuelga y contorsiona a don Manuel Pardo. Discute los dogmas de la fe católica en un libro acerado y dialéctico. Auténtico ateo, su perfil satánico alborota el beato ambiente de Lima. Es la personificación del antilimeñismo. Una negación vital, en tierra cortesana y frailuna. Lino Urquieta, en Arequipa, es un tribuno que maneja las muchedumbres a su querer, como el viento las olas del mar. Pero en ninguno de estos hombres, como políticos e innovadores de ideas dentro de la evolución del país, se nota el dón creador del profetismo. Ese dón que hace clamar la verdad como una hoguera, distinguible por sus llamas de todos los horizontes. Ese dón sólo lo tuvo González

Prada en el Perú, y quién sabe si muy pocos en América. Lo tuvo Joaquín Costa en España, también José Martí en Cuba, y en los lindes de la pampa argentina, también lo tuvo Almafuerte.

El profetismo de Costa abrió la dura costra española y ululó potente sus rugidos de león paralítico, a raíz de un desastre, el del 98, semejante a nuestro año terrible de 1879. En sus ansias de profeta quería desafricanizar a España, levantar al Lázaro vacilante de su postración y europeizarla en un sentido moderno. Ese profetismo de Costa lo han heredado los republicanos españoles, y hoy mismo, en medio de sus luchas y desventuras, tratan de imponerlo.

Martí fué un visionario completo. Su profetismo lo llevó a compenetrarse de tal manera con Cuba, que tenía que ir al martirio. Sólo de su crucifixión y holocausto y de su sangre generosamente derramada, nació libre la Perla Antillana. ¿Quién puede negar que la partida de fe de bautismo de Cuba, como nación soberana, necesitaba ser rubricada con la sangre de Martí? El santo, el apóstol, el profeta. El caso de Almafuerte es distinto. Su profetismo salva a la Argentina. Le da color, le da hondura, le da vida. Es un poeta nacido en la Pampa, que tiene una trascendencia universal por la forma como va forjando dentro de su alma llamaradas de fuego y columnas de humo. Se diría, al leer sus poemas, que es un volcán en permanente erupción. Todo está en ebullición en Almafuerte. Quizás más que un profeta, es una fuerza de la naturaleza, hecha ritmo, hecha poesía, hecha arte.

Esto del profetismo forma el símbolo verdadero y real que tiene para el Perú González Prada. Es su Profeta, como ya lo aseguró el vate José Santos Chocano. De aquí surge el vano empeño de confrontarlo con Mariátegui. Lo confrontan con un criterio de droguería, de medir ácidos o vomipurgantes. Mariátegui no es ni apóstol ni profeta. Es un analizador marxista de la realidad de su país. Un escritor que pone su pluma al servicio del pueblo, de la elevación revolucionaria de las masas. De ese mismo pueblo cuyo anunciador y vocero anárquico es González Prada. Aun en el terreno del marxismo puro y de la interpretación materialista de la Historia, más talla de apóstol y de forjador que Mariátegui, tiene en Argentina, por ejemplo, Juan B. Justo, organizador y conductor de la clase trabajadora en aquel país.

Pero si en el Perú se le quiere atacar obedeciendo la consigna de las castas dirigentes, las derechas e izquierdas entrelazan sus ma-

XUM

nos con tal objeto sobre la Caja Fiscal. Comunistas y civilistas roen el mismo hueso. La viril conciencia de América no dice eso ni piensa así. Carleton Beals, Samuel Putnam, Isaac Goldberg en los Estados Unidos, Jorge Mañach en Cuba, el chileno Arturo Torres-Ríoseco en California, Rafael Heliodoro Valle en México, Ernesto Morales, Campio Carpio y Alvaro Yunque en Buenos Aires, desde puntos de vista diversos ideológicamente, entonan el coro ditirámbico junto al gran peruano, como una realización anticipadora de la conciencia de América.

Los obreros revolucionarios de Barcelona, en plena lucha civil, roban el descanso a sus trincheras para reeditar el volumen de *Anarquía*. Es familiar su nombre para los obreros sindicalizados de la F. O. R. A. en Argentina. *La Protesta* de Buenos Aires le dedica un suplemento ilustrado. Otro tanto hacen *Galicia Libre* de Gijón y *Cultura Proletaria* de Nueva York. Este "resentido burgués" es querido y respetado por las verdaderas masas revolucionarias. De peruano se convierte en símbolo humano. Se internacionaliza su nombre, como el de los grandes revolucionarios y benefactores de la Humanidad.

III

Pero es un colombiano, poeta y crítico, profesor de una Universidad norteamericana, Carlos García-Prada, quien motiva este ensayo mío. Mediante una *Antología poética,* ha incorporado a González Prada entre los clásicos de América. La publicación ha sido hecha en México por el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. La edición es magnífica. La selección también. Pero ¿será un clásico González Prada? El "clasicismo" ha estado desprestigiado en América. Lo acaparan los gramáticos y los retóricos, que hace tiempo están en los anaqueles de los museos, junto a las momias incaicas. Pero éste no es el sentido verdadero de lo clásico en Hispanoamérica. Lo clásico en América es lo acabado, lo indiscutible, lo que se impone con autoridad de cosa bien hecha, lo que denuncia personalidad, sello propio, señorío, originalidad. Y tan clásico es Bolívar con su Epistolario, como Montalvo, como Justo Sierra, como el Inca Garcilaso o el desaliñado y desigual Sarmiento. Lo son Martí y el guatemalteco Landívar, y lo es, en este sentido, González Prada, como podía serlo San Juan de la Cruz.

Esta *Antología* muestra las múltiples facetas que como poeta tiene González Prada. Allí está el innovador, el satírico, el poeta social, el revolucionario, el pensador, el americano, el indigenista, el sumo artista de la belleza impoluta y del matiz indistinguible. González Prada, como poeta, fué artífice, fué orfebre, fué escultor. De los griegos tuvo su amor al desnudo, a las líneas y a los escorzos. En el Renacimiento aprendió a macerar la fragancia de las rosas y de los lirios, y vertirla sobre el combado seno de la mujer. En Benvenuto aprendió el secreto de decorar en relieves el pomo de un puñal o el asa de una ánfora. De la Edad Media "enorme y delicada", nos trajo el gusto de las baladas y de las ojivas, de los castillos encantados con bellas durmientes. Con el persa Omar Al Khayam, aprendió a sorber el fruto en el momento de la madurez, y no marchar "tras el redoble de un tambor lejano". Pero esos aspectos subjetivos de su reino interior, no lo apartaban como poeta de otros senderos. En las *Baladas,* en *Minúsculas,* en *Exóticas* es un alto y refinado gerifalte del verso. Se le ve desdeñoso y olímpico, como un *viking* escandinavo, forjando sus versos como joyas, con un tesón de alquimista, encerrado en su torre de por vida. Sus dolores y sus alegrías las hace cuajar en rubíes y en diamantes. Aquí está apartado de la multitud, en un diálogo con su yo saturado de hondas e intransferibles bellezas. En *Trozos de vida,* al artífice ha sucedido el pensador. Un pesimismo negativo satura esos versos de un flúido letal. Se dijera que junto a él ha pasado la sombra de Marco Aurelio. Es un escéptico, un estoico. Ni lo uno, ni lo otro. Es un espartano que contempla cara a cara la vida, la verdad, los hombres. Las palabras corresponden a las ideas. Las ideas encajan en nítidos pensamientos. Allí no hay retórica, no hay hojarasca. Está ausente el floripondio de fofas carnosidades. Las columnas del pórtico están exentas de adornos, incluso de acantos. Pero la luz del sol cae de lleno y no hay sombras sobre el pavimento. Esos versos nos traspasan como una espada desnuda. En la poesía del Perú y aun de América ¿qué libro puede oponerse a *Trozos de vida?* Solamente en Francia los versos de Juan María Guyau serían sus pares. Los versos de aquel joven filósofo de *La irreligión del porvenir,* que paradójicamente tenían una religión: la religión de la Belleza y de la Vida.

Pero si *Trozos de vida* marca el lado filosófico de su poesía, González Prada no olvida el deber revolucionario de su obra, ni se olvida del Perú.

XUM

Las *Baladas peruanas* inician el nacionalismo peruano. Yo las llamaría *Baladas quechuas,* porque admirablemente se prestan a la traducción a este idioma, como lo ha comprobado, al traducirlas, Edmundo Delgado Vivanco. En quechua adquieren toda la prestancia que requiere el caso. Vertidas en este idioma, se involucran como cantos populares. Vuelven a su origen, y en las noches soledosas de los Andes, al conjuro de una guitarra y de una clara voz fuerte y melodiosa, los versos de González Prada respiran un ambiente popular y vital. He aquí un caso como el de Melgar con sus yaravíes. Pero con la diferencia de que en éstos aletea la decepción amorosa del vate mistiano. Las de Prada parecen floraciones naturales del ambiente, hijas de la tierra eterna y fecunda. En las *Baladas peruanas* se inicia, como he dicho, nuestro nacionalismo literario. El indio —repudiado hasta entonces por los señoritos y los señorones de nuestra literatura— se hace presente. La leyenda incaica reflorece en las manos taumatúrgicas de este Amauta de fisonomía griega. La balada del "Mitayo", las "Tres flechas del Inca", la "Canción de la India", hacen época. Entre los imitadores surge lo autóctono. Y no es el indio comercial, decorativo, teatral y explotado literariamente por los gamonales de la pluma el que está allí. Sino el indio verdadero, el que vemos todos los días. El que sirve para todo y a quien nada se le da. García Prada compara este libro con los dibujos de Diego Rivera, el gran mexicano. Y esa comparación es un gran acierto crítico. Esas composiciones de las *Baladas peruanas* son, en efecto, frescos decorativos y esquemáticos de la vida del Perú. Un pintor podría extenderlos llenos de color, sobre las paredes de un edificio, como una enseñanza y una lección. De esa poesía arrancan las "Tres notas Indias" de Chocano y aun algunos versos de Vallejo, vidriados de nostalgia y de melancolía india. Las *Baladas* marcan dentro de la poesía del Perú un derrotero y un antecedente. Esa poesía no muere porque no pertenece a ninguna escuela. Es una floración ambiental del suelo, como los florecidos cactus de nuestra cordillera.

Otro tanto se puede decir de *Grafitos,* donde se hace presente el luchador de siempre. En la técnica de manejar explosivos y dar golpes con el bisturí, en la parte más noble ¿quién puede igualar a González Prada? Aquí se presenta temible sagitario. La brevedad del veneno encierra en sí una dosis fulminante y mortal. Nunca en los filtros de Locusta se quitaesenciaron ácidos más corrosivos. Al margen de sus lecturas, de los hombres y de la vida, el gran arquero se

entretiene en clavar buídas saetas. Nada ni nadie escapan a ese sintetizado arte de destruir. Se dijera que la musa se ha coronado con las rojas adelfas del panfleto, y que Juvenal, Quevedo y Marcial le llevaron las enardecidas rosas de sus denuestos. Eso es *Grafitos*. La erizada pululación de una vida de lucha.

Libertarias anuncia el advenimiento de la poesía social. Antes que González Prada, solamente el brasilero Castro Alves había puesto la fuerza huguiana de su estro al servicio de la liberación de los esclavos, que convertían al Brasil en un inmenso charco negro. Pero la musa de Castro Alves se desarrollaba dentro de un aspecto romántico. Le faltaba concreción dentro de la lucha social. En cambio, los versos de González Prada están hechos para las masas y para las jornadas revolucionarias. No marcan un episodio histórico como "El navío negrero" de Castro Alves. No son circunstanciales, como los del poeta brasilero, sino permanentes. Son gallardetes rojos para celebrar el 1º de Mayo, lo mismo en Moscú que en Buenos Aires o Lima. Suena el martillo sobre el yunque, se siente el brazo membrudo del forjador. Fulge al sol la hoz del campesino cortando el oro de los trigos. Está la tejedora junto al telar, entonando la canción de su día. En *Libertarias* alienta la vida del trabajador, se ven sus sufrimientos, sus rebeldías, sus encrespamientos. Es, como *Anarquía,* un libro internacional. Con los *Himnos* de Frugoni, *Los cantos rojos* de Angel Falco y *La música prohibida* de Alberto Ghiraldo, son las cuatro banderas rojas que se levantan sobre las masas trabajadoras, como enseñas que demuestran que en los pechos proletarios va vibrando la Internacional.

Presbiterianas es otra cosa. Es la realización poetizada, sarcástica y satánica de un ensueño radical y noble. Cuando Gambetta, el gran tribuno francés, decía: "El clericalismo, he allí el enemigo", o Garibaldi hacía demoler las murallas del Vaticano, como un reto al Papa, suscitando los himnos satánicos de Carducci, iniciaban la misma ofensiva que González Prada. Querían libertar a los pueblos de la lepra clerical. Sobre esa lepra vierte el vitriolo de su poesía González Prada en *Presbiterianas,* ganando para sí lo que decía de Quevedo:

> Sabes unir en tu verso
> contundente y vengador
> la picada del mosquito
> al zarpazo del león.

XUM

El clericalismo no es una cosa pasada de moda, como opinan los doctores que aplican un criterio de costurera a los hechos sociales, sino una realidad conservadora y contrarrevolucionaria. Una columna permanente al servicio de las fuerzas de la reacción, en contra de la liberación humana. No se debió a su santidad, ni a su tolerancia cristiana, el hecho de que las masas del pueblo de España y de México actuasen en forma decisiva y drástica contra el clericalismo. De la santidad de San Francisco de Asís a la locura de Torquemada, hay la misma distancia que del hombre al mono. González Prada se enfrenta al clericalismo. Mientras Darío y Amado Nervo aspiran a ponerse el místico hábito franciscano, González Prada toma el látigo de Rabelais. Opone al misticismo decadente de éstos, el humanismo eterno. Esto en el Perú se agrava, y significa un probado valor, pues en Lima los clérigos constituyen una fuerza. Sus prerrogativas siguen, en lo social, como en los tiempos de la colonia. Influyen en la política, en el comercio, en la banca, en la economía; consiguen puestos, hacen nombramientos, dirigen periódicos, educan a la juventud. Y tienen un elemento de primer orden a su servicio: la mujer; y un tanque inmóvil de madera: el confesonario. Mediante las mujeres mandan a los hombres, convirtiendo al peruano en una especie de *sandwich:* entre dos polleras, la mujer y el fraile. De allí que *Presbiterianas* llene una necesidad de profilaxia social. Es necesaria la extirpación de las ratas, cuando comienza la bubónica.

IV

Siendo múltiple y diversamente facetada la obra poética de González Prada, esta *Antología* muestra las diferentes caras bien pulidas del diamante. La joya está montada en oro de buena ley y de subidos quilates, sacado de los tesoros del espíritu: el estudio y prólogo de García-Prada.

Desde que Rufino Blanco-Fombona rompió el silencio con su ya clásico y viril estudio, González Prada se convirtió en punto de observación y mira en el Continente. El venezolano llamó la atención con la prestancia y resonacia de su nombre. Tenía abonados antecedentes para juzgar y analizar a González Prada. Era un hombre libre, enemigo jurado de todos los despotismos de Hispanoamérica. Ahora es un colombiano quien nos da un juicio de interpretación que hará época. Carlos García-Prada comprende muy bien al

gran peruano. Hay una compenetración de poeta a poeta en los altares de la Belleza eterna. Blanco-Fombona no tuvo la suficiente personalidad del artista de sangre para comprender al poeta, que fué una de las cualidades de González Prada. Blanco-Fombona, poeta de los tercios modernistas de Rubén, no supo ver en González Prada a aquel poeta interior que sujetaba las cabriolas de su Pegaso a un ritmo interno en consonancia más con el Cosmos que con las modas de las escuelas pasajeras. Precisamente en la obra juzgada, en *Exóticas* y en *Minúsculas*, estaba lo más refinado de González Prada. Quien lee "Cosmopolitismo", los rondeles, "Los caballos blancos", no puede menos que juzgar a González Prada un gran poeta. Blanco-Fombona lo juzgaba con criterio de escuela. Lo veía con el lente modernista de su *Pequeña ópera lírica*. La poesía de González Prada es eterna. Es el fluir natural de un gran temperamento organizado para sentir el arte y la belleza. Así lo comprende García-Prada, poeta también, y de los mejores del Continente. Su estudio es una revelación, un análisis y una constatación. Es una de las mejores y más perdurables páginas escritas sobre el gran peruano. Tan gran prosador como poeta, García-Prada tiene una indudable certeza crítica al juzgar a González Prada. En el Perú ha habido muchos exégetas de la obra de Prada. Pero ninguno ha igualado a García-Prada. Es un González Prada nuevo, un González Prada tal como era y como es, el que nos presenta el escritor colombiano.

Voy a señalar algunos de sus atisbos. Lo considera en primer lugar "el escritor más grande del Perú de todos los tiempos". No hay exageración en el concepto, sino simplemente justicia meridiana. En efecto, ¿qué otro puede superarlo en la totalidad de su figura? El Inca Garcilaso, un mestizo que, desde su nostalgia india, hizo un reproche velado a la raza conquistadora, expresó la laceración de un conflicto de raza y muchas cosas que pudo decir no las dijo; todo ello, en una prosa en que reflejaba sin querer su yo y la añoranza de su tierra. Ricardo Palma, aunque sus *Tradiciones* se llaman peruanas, no pudo alcanzar nunca todo el Perú. Habría que llamarlas con más justicia: "Tradiciones limeñas." Es, indudablemente, el más grande de los escritores limeños. A través de su prosa expresa el chiste, la lisura, todo ese adobo criollo que lo mismo se manifiesta en el señorito que en el mulato con tendencias a caballero. Tuvo en Lima un pequeño Cosmos suyo. Intérprete virreinal y co-

XUM

lonial de nuestra literatura, en sus manos ya se hace pesada la espada de los conquistadores. Abuelo patizambo de nuestro mulatismo intelectual, con visos de marqueses y condes, que aman papeles y escudos. No sintió nunca lo indio ni lo mestizo, y como tal, lo racialmente peruano. La Naturaleza no asoma en sus escritos. El paisaje está totalmente ausente de su obra. Su horizonte termina en la plaza, en la calle, en el claustro, en la alcoba. Es un gran miniaturista de abanicos, pero su pintura no llega a tono mayor. Podía miniar perfectamente la mayúscula de un misal y, entre corolas y flores, poner con donosura una de aquellas figuras lúbricas y escandalosas que pintó Julio Romano para ilustrar los sonetos del Aretino.

En Chocano existió siempre junto al poeta un aventurero genial. Pero por abarcar el Continente con su "Oda cíclica", y pese a su *Oro de Indias,* y al Potosí imaginativo y metafórico que llevaba consigo, fué un fragmentario. Una alocada rosa de los vientos, girando sobre la vastedad de nuestro Continente. Como tal, se ve la justeza de la frase de García-Prada: "González Prada es el escritor más grande del Perú de todos los tiempos."

Después ve claramente el papel renovador de González Prada y dice: "Sólo los grandes temperamentos creadores, al observar las realidades sociales, tienen capacidad para condenarlas virilmente, si son enojosas y adversas, y para intentar modificarlas, si las estiman dúctiles y prometedoras. González Prada fué tal hombre y tal temperamento." Se da profundamente cuenta del valor de su campaña ideológica y la califica: "formidable campaña sin precedentes en la Historia del Perú. Nada se escapó de la certera y amarga crítica de don Manuel: tales eran la perspicacia de su inteligencia y la fiera libertad de su voluntad demoledora." Y sintetiza la técnica del gran renovador manifestando: "Negó para afirmar. Dudó para tener fe. Atacó para defender. Destruyó para edificar. Hombre más libre no ha tenido la América jamás. Tampoco ha tenido quien la quiera con un amor tan grande como el suyo." Hermosas palabras de un escritor y poeta que siente lo grande.

Es de tal envergadura crítica el trabajo de García-Prada, tiene tal poder de síntesis creadora, que será imposible el dejar de citar sus rutilantes y escultóricos conceptos, al tratar de trazar la semblanza ideológica, política y social del Maestro. La prosa de García-Prada está saturada de juventud, de ímpetu y de brío. Es una prosa nueva, toda vigor y nervio. Ninguna mezquindad acobarda esta

pluma de gladiador de ideas. La figura de González Prada adquiere nuevos aspectos de novedad y vida. El Apóstol se hace presente: "Aspero y recio —a pesar de su suave y señorial cortesanía—, González Prada vino a ser el asombro y el tormento de la burguesía peruana, nuevo Juvenal que señalaba con el dedo de la vindicta pública las flaquezas de su patria y de su pueblo, sin ocultarlas, sin aminorarlas ni excusarlas jamás!"

No sólo eso. Ha engendrado el "Mito del Pueblo" en el Perú. Y nosotros sabemos, por Jorge Sorel, el valor trascendental y revolucionario de los mitos en la conciencia de la clase trabajadora, pues el Apóstol de la Violencia considera mitos *La huelga sindicalista* y *La revolución catastrófica* de Marx. Pues ese "Mito del Pueblo" lo engendró González Prada en el Perú, como lo observa acertadamente García-Prada. Aunque él se titulara un racionalista, un positivista, que más creía en la eficacia de la Química y de los laboratorios, fué un creador de la mística revolucionaria. Ese "Mito del Pueblo", aunque no exteriorizado en una imagen tangible, es en el fondo del subconsciente de las masas una enorme fuerza revolucionaria. García-Prada hace notar también el sentido contradictorio de la obra y de la vida de González Prada. Ese carácter paradójico, de la antítesis, entre su vida y su obra. Esa contradicción no pone sino en evidencia el inconformismo de González Prada, su "agonismo", su innata rebeldía. Ni el medio social, ni su origen aristocrático, ni sus delicadezas de poeta para percibir lo sutil en lo bello, pudieron ahogar al revolucionario de temperamento. Quizás esa mezcla de amor y de odio, en la cual vislumbraba William Blake el *sumum* de la rebeldía, se realizaba en la contradictoria personalidad de González Prada.

Respecto al papel técnico que como innovador de la Poética ha tenido González Prada, el estudio de García-Prada es acabado y único. Sus innovaciones sólo las tocaron los demás, incidentalmente. García-Prada agota la materia y demuestra que, contra el empirismo de los gramáticos, la innovación gonzálezpradiana ha aclimatado nuevas y variadas formas que enriquecen el idioma y echan todas las bases de la futura transformación del verso castellano. "Su teoría estética se basa en estos principios. El primero, en su admirable sencillez, encierra la esencia misma de la Estética Moderna, y el segundo —que más tiene que ver con el verso que con la poesía— ofrece ilimitadas posibilidades técnicas, eficaces y deleitosas, de las

XUM

cuales no han querido aprovecharse siempre los poetas de post-guerra." Y agrega: "Parece que, por una parte, carecía de oído musical adecuado para percibir toda la íntima belleza tonal de las palabras —y su consiguiente expresividad como organismos sonoros— y no hallaba en ellos pleno deleite satisfactorio; y por otra, poseía un gran sentido del ritmo tanto espacial como temporal." Asegura García-Prada que la teoría gonzálezpradiana es original y rompe los moldes de la vieja Preceptiva. Refuerza y avanza, sobre lo que pretendía don Andrés Bello. Pero se hace empírica sobre los avances científicos del día. Con todo, fué un gran trasplantador de formas y especies poéticas. Una especie de jardinero, que aclimató en nuestro suelo poético flores de otros climas y de otras latitudes: los *rondeles,* las *espencerinas,* los *rispettos,* las *balatas,* los *pantums,* los *laudes,* las *gacelas,* los *polirritmos sin rima.* No se contentó con ser él un cedro del Líbano, o un roble de desflecada cabellera a las tempestades nórdicas. Bajo la sombra protectora de sus ramas cultivó rosas y orquídeas, violetas y tulipanes, en un afán de selección de corolas y perfumes. Anuncia García-Prada que Ricardo Jaimes Freyre —modernista, y compañero de Darío y de Lugones como capitán de la transformación poética de fines del siglo pasado en Buenos Aires— no hizo sino aprovechar la teoría de González Prada en su libro *Las leyes de la versificación castellana.* Jaimes Freyre, sin querer y aun silenciando el nombre de González Prada, le rendía un tributo de Precursor al Maestro de las innovaciones métricas. No tiene esto nada de raro, porque González Prada también antecedió a Rubén Darío en aquello de resucitar y remozar el eneasílabo. Fué siempre, en todo, González Prada un adelantado. Le gustó siempre navegar en la carabela del Porvenir, a riesgo aun de hundirse en remotos y desconocidos mares. En esto mismo fué un *viking* escapado a las sagas del norte. Un buen gigante rubio condenado a morir de hastío y de asco, entre ruines mulatos y envilecidos negros. Estaba acostumbrado al resplandor de las auroras boreales, entre la locura de las agujas magnéticas, y llevaba siempre entre las manos una hacha de combate. Un hachazo suyo era suficiente para delimitar una época: "Viejos a la tumba, jóvenes a la obra." He allí una sentencia de fondo biológico y permanente. Un hachazo de *viking.* García-Prada ha eternizado al gran peruano en un escorzo de luchador, de Apóstol y de Artista. Su trazo es miguelangelesco. Ese estudio es la creación

estética y crítica de un poeta sobre otro poeta. El enfervorizado ditirambo de un hombre libre sobre otro hombre libre. Ese estudio es la gestación de una conciencia americana. Ya somos, no seremos.

LUIS VELAZCO ARAGÓN,
Cuzco, Perú.

XUM

Baudelaire y Silva

I

La semejanza más palpable entre Baudelaire y José Asunción Silva es evidente aun para el más fortuito lector de sus obras. El mismo Silva llama la atención sobre este parentesco con Baudelaire en *De sobremesa:*

> "... de un lluvioso otoñal pasado en el campo ... salió la serie de sonetos que llamé después *Las almas muertas*", y otras composiciones que no son "sino la tentativa mediocre para decir en nuestro idioma las sensaciones enfermizas y los sentimientos complicados que en formas perfectas expresaron en los suyos Baudelaire y Rossetti, Verlaine y Swinburne". [1]

Sin embargo, no se debe tomar la frase "tentativa mediocre" muy al pie de la letra, pues es de recordarse la mentalidad amargada de Silva. El desprecio de sí propio que ella manifiesta fué la expresión de su resentimiento por la inconsciente conspiración de la burguesía contra todo lo sensitivo y artístico que hay en el espíritu: expresión de amargo desengaño por su desgraciado destino.

A él, así como a Baudelaire, le tocó vivir en una época llena de una estupidez sonámbula por todo lo que fuera artístico. Bogotá era en sus días aún más desafortunada que el París en que vivió Baudelaire. Fué la época en que triunfaban las concepciones burguesas en arte y en moral. Para los espíritus sensitivos, que no aceptan lo vulgar, tal estado de cosas era insufrible. Si Baudelaire huyó a Bélgica, Silva a Europa. Ninguno de los dos encontró, sin embargo, alivio a la tortura que significa el hecho de no ser comprendido y

XUM

de ser perseguido por la incompetente "cultura" que en esos días era oficial. Dificultades financieras asaltaron a los dos; los dos conocieron lo que es el infortunio. Baudelaire se endeudó hasta las heces; Silva fracasó estruendosamente en sus intentos de negocios. El único libro de poesía que salió de las manos de Baudelaire fué censurado; la obra definitiva de Silva se perdió en un naufragio. Baudelaire murió de una torpe enfermedad venérea; cuando Silva se dió cuenta de que, como a Baudelaire, una locura interna lo asaltaba, se suicidó a los treinta y un años.[2]

En reconocimiento de esta identidad espiritual y de formas de reacción, Silva notó y acentuó su parentesco con Baudelaire. Esta identificación estaba llena de un amargo resentimiento, resentimiento que ciertamente no era contra Baudelaire, sino contra las estrechas causas que formaban tal estado de cosas. El sufrimiento los abatió muy pronto, y les vino entonces un "cansancio de todo".[3] Los dos, sin embargo, encontraron una fórmula de escape en el mundo del más allá, que si no era el cielo cristiano, era el mundo de la superrealidad que podía ser evocado gracias a ciertos medios mágicos. Baudelaire lo llamó *"sorcellerie évocatoire"*.[4] Silva dijo:

> Escogí entre un asunto grotesco y otro trágico,
> llamé a todos los ritmos con un conjuro mágico . . .[5]

"Exilée dans l'imparfait",[6] el poeta iba a anhelar este mundo del más allá con *"la soif insatiable de tout ce qui est au delà"*.[7]

El verso de Silva, semejante al de Baudelaire, está lleno de expresiones como *soñaba, sueños confusos, fantasmas grises, sombras, crepúsculo, voces silenciosas*. Era el suyo un mundo de ensueños.

Silva hace renacer el reino mágico de su niñez con toda su emoción:

> Con el recuerdo vago de las cosas
> que embellecen el tiempo y la distancia,
> retornan a las almas cariñosas,
> cual bandada de blancas mariposas,
> los plácidos recuerdos de la infancia.[8]

Aquí, en estos versos, quizá se muestra él como un precursor del sobrerrealismo que admira y rehabilita la simple imaginación de la infancia.[9]

Baudelaire y Silva sintieron la magia del lenguaje: su tiranía y confusión. Para Baudelaire, en *"Correspondences"*, la naturaleza era un templo de cuyos pilares vivos

Laissent parfois sortir de confuses paroles . . . [10]

Silva dice:

En su lenguaje difuso
Entabla con nuestros duelos
El gran diálogo confuso
De las tumbas y los cielos. [11]

A menudo Baudelaire habla de la relación de la memoria: las cosas viejas y el perfume. En *"Flacon"*, por ejemplo.

Ou dans une maison déserte quelque armoire
Pleine de l'âcre odeur des temps, poudreuse et noire,
Parfois on trouve un vieux flacon que se souvient,
D'où jaillit toute vive une âme qui revient. [12]

Silva siente lo mismo en "Vejeces":

¡Las sugestiones místicas y raras
Y los perfumes de las cosas viejas! [13]

En "Taller moderno":

Por el aire del cuarto, saturado
De un olor de vejeces peregrino . . . [14]

En *"Midnight Dreams"*:

La fragancia indecisa de un olor olvidado,
Llegó como un fantasma y me habló del pasado. [15]

En "Muertos":

Vago como el color del bosque mustio,
Como el olor de los perfumes idos,
Y el cansancio aquel es triste
Como el recuerdo borroso
De lo que fué y ya no existe! [16]

Baudelaire halló una extraña evidencia para este su mágico mundo de ensueños en la armonía sorprendente de los colores, los olores y la sensación de las cosas. Silva, en su famoso "Nocturno III",[17] combina *murmullos, perfumes, música de alas, el infinito negro, las arenas tristes* y *sombras finas y lánguidas* con toda la interna correspondencia de los sentidos.

La tiránica nomenclatura también se ha ejercitado contra Baudelaire y Silva, llamándoles "escapistas". Ellos, sin embargo, no estuvieron completamente alejados del mundo de lo cotidiano. Se opusieron desdeñosamente al lugar común odiando todo lo hipócrita. Baudelaire llegó hasta un estado diabólico en su deseo de *épater le bourgeois;* aunque Silva nunca llegó a tales extremos —ya que en realidad sabía evitarlos—, en más de una oportunidad expresó, sin embargo, sentimientos semejantes.[18] Y ¡cuán semejante es la sensualidad de Baudelaire en *"A celle qui est trop gai"* [19] y *"Metamorphoses du vampire"* [20] a la de Silva en "Dime"!:

Dime quedo, en secreto, al oído, muy paso,
con esa voz que tiene suavidades de raso:
si entrevieras dormida a aquél con quien tú sueñas
tras las horas de baile rápidas y risueñas,
y sintieras sus labios unidos en tu boca
y recorrer tu cuerpo, y en su lascivia loca
besar todos sus pliegues de tibio aroma llenos
y las rígidas puntas rosadas de tus senos;
si en los locos, ardientes y profundos abrazos
agonizar soñaras de placer en sus brazos,
por aquél de quien eres todas las alegrías,
¡oh dulce niña pálida! dí, ¿te despertarías? [21]

II

Aunque Silva reaccionó como Baudelaire contra las concepciones románticas de inspiración fácil, nunca pudo deshacerse completamente del ropaje multicolor del romanticismo. Hubo un elemento en su obra, sin embargo, que fué muy nuevo, elemento que lo hizo a él la figura, el símbolo de una nueva época: Silva fué el primero de los modernistas.

Las contribuciones de Baudelaire a la poesía, por más revolucionarias que fueran, calaban en las formas viejas y aceptadas. Aunque es verdad que él introdujo en la moderna poesía francesa una nueva

musicalidad de gran significado, los suyos no fueron cambios de forma, sino el descubrimiento de esos mismos matices.

A menudo las innovaciones técnicas han evitado la atrofia de la poesía. Desde la época en que la poesía se estableció usando las estrofas para diferenciarla de la prosa, los poetas se han preocupado de nuevas técnicas y formas. Pero con todo, la esencia de la poesía es el concepto que yace *dentro de* la forma. El concepto que tiene el poema es lo que determina sus dimensiones. No es precisamente una cuestión de confinar el concepto a la forma, sino el problema de complementar el concepto con la forma.

Silva, como una importante contribución al modernismo que debía venir, innovó la poesía en su parte técnica. Ensayó el verso libre; en él escribió el "Nocturno III", que aún perdura quizá como la más pura y bella coincidencia de forma y concepto en la literatura hispanoamericana.

No debemos desestimar el significado de todas estas nuevas técnicas, lo que aparentemente es la parte mecánica de la poesía. La mente persigue una intrincada sensibilidad, un admirable y complejo progreso, aunque la expresión de las percepciones casi intangibles de una mente sensitiva sean a menudo bastardeadas por la falta de símbolos adecuados, porque siempre la palabra anda retrasada respecto de la idea. Las palabras han adquirido significados aproximados que, una vez establecidos, en realidad, una vez dichos y entendidos, se estancan con mucha facilidad. La mente es un fluir, un fluir cuyas condiciones de percepción y existencia son imperceptibles si nos atenemos solamente al uso consciente de la palabra que hemos heredado del pasado y que lo representa solamente. La mente percibe mucho más de prisa la realidad y su relatividad que la palabra tardía que obscurece a menudo el íntimo significado de nuestras percepciones. Todo progreso posible se detiene, el intelecto se convierte poco a poco en burgués.

Quizá la ayuda más efectiva para penetrar en el mundo de los conceptos es la que ofrece la poesía. Las formas poéticas nos obligan a hacer uso de la intuición por medio de la metáfora, el símbolo, el ritmo, la repetición y otros artificios poéticos. Las palabras y grupos de palabras así empleados se asocian con los nuevos conceptos que presentan y la poesía cumple así su misión técnica y emotiva: las palabras de nuevo entran en un constante fluir.

XUM

La grande y universal influencia de Baudelaire se debe tanto a su uso asociativo de las palabras como a la novedad de sus conceptos. La contribución de Silva al modernismo también tiene importancia en estos dos aspectos. Es importante notar que el modernismo alcanza, gracias a esta conexión, su más grande significado en el reino de la poesía.

III

Miramón,[22] en su excelente libro sobre Silva, sugiere que la influencia de Poe es más importante en la obra de Silva que la de Baudelaire. Al sugerir esto, Miramón reconoce cierta diferencia entre Poe y Baudelaire, pero yerra al considerar a Poe en la forma popular y romántica que es típica de los pueblos de habla romance. (¿No podría ser esto debido a la impresión musical que se deriva de los versos poeanos?)

Poe, el artífice magnífico y quizá uno de los que en su época han usado la lengua inglesa con más musicalidad, tuvo muy pocas ideas que ofrecer, y la mayoría de ellas tuvieron su origen en Coleridge y Aristóteles. Su más grande contribución a la literatura americana es, aún hoy en día, probablemente el cuento detectivesco.

Para entender claramente las influencias relativas de Poe y Baudelaire sobre Silva, debemos acentuar precisamente esas características que distinguen a los dos poetas. El interés primario de Poe fué crear un efecto (debido especialmente a la música de sus palabras), y el efecto que más gustó de crear fué el del horror. Lo alcanzó muchas veces con un éxito brillante, ya en un plano artístico de consideración, ya descendiendo al nivel del *thriller*. Su interés se dirigió a problemas intrincados que podían ser explicados científicamente. (Fué un excelente criptanalista.) Fué impersonal, aunque nunca se interesó por cosas de significado universal. Y la mujer fué para él una figura distante, fría y mística.

La predilección de Baudelaire fué la de lo *horrible* en contraste con el gusto poeano del *horror*.[23] Los problemas científicos nunca le interesaron; él no escribió novelas detectivescas. *"Spiritual philosophy is as absent from Poe's work as the didactic aim."* [24] La obra de Baudelaire está llena de sus problemas con lo espiritual. Aunque Baudelaire fué infinitamente personal, trató definitivamente de asun-

tos de valor universal. Y la mujer fué para Baudelaire de carne y hueso; ella vive y muere; ella ama y engaña.

Aunque la influencia de Poe en Silva es evidente,[25] lo es también el hecho de que, debido a los muchos aspectos que los diferencian, la influencia de Baudelaire fué superior a la del autor de "El cuervo".

IV

Aunque es digna de notarse la semejanza entre Baudelaire y Silva, no podemos decir, so pena de errar grandemente, que Silva fué solamente un simple imitador de la obra baudelariana. El que Silva haya conocido a Baudelaire y que haya sido influído por él es algo que no podemos negar; sin embargo, aunque el mismo Silva haya reconocido su parentesco con Baudelaire —que era en verdad un auténtico parentesco y no una simple y artificial simpatía—, debemos considerar que la semejanza que se nota en sus obras reside precisamente en la subconsciente e íntima identidad que existió entre ellos mismos. Como García-Prada hace notar en su definitivo ensayo crítico sobre la obra poética de Silva,[26] el gran poeta colombiano fué el fruto y la víctima de un determinismo infortunado, ya que sus reacciones fueron resultado de disposiciones psicopáticas hereditarias.

Las circunstancias de herencia y medio fueron similares en Baudelaire y Silva. Del primero podemos decir lo que decimos del otro con mucha seguridad. El mismo Baudelaire discutió los problemas de paralelismo geométrico y espiritual que aparece frecuentemente en la naturaleza, cuando fué acusado de imitar a Poe:

> Se me acusa de imitar a Edgar Poe. ¿Conocéis por qué traduzco a Poe con tal paciencia? Porque él fué lo que yo soy. La primera vez que abrí un libro de él, vi con terror y deleite no solamente temas con los cuales había soñado yo, sino aun frases que había pensado y que él había escrito veinte años antes.[27]

V

Así como es cierto que Poe y Baudelaire fueron diferentes en muchos aspectos y semejantes en otros, debemos admitir que Bau-

XUM

delaire y Silva fueron parecidos, así como también diferentes, en diversos aspectos de su vida y obra. Baudelaire era a la vez cristiano y pagano;[28] Silva fué un escéptico.[29] Si los dos fueron pesimistas, el de Baudelaire fué un pesimismo cristiano, una conciencia exagerada del pecado; el de Silva, como el de Leopardi y Schopenhauer, fué un pesimismo de la naturaleza más que un pesimismo de la Humanidad o de Dios. Los tres, Schopenhauer, Leopardi y Baudelaire, contribuyeron a formar el pesimismo final de Silva, irónico, trágico y profético, tal como se nos presenta en "Cápsulas":

> Luego, desencantado de la vida, filósofo sutil,
> a Leopardi leyó, y a Schopenhauer
> y en un rato de *spleen*
> se curó para siempre con dos cápsulas
> de plomo de un fusil.[30]

Baudelaire fué más intelectual y más positivo, a pesar de su gran actitud negativa. Silva fué más lírico, menos impulsivo. Silva fué negativo; su negación fué un delicado y melancólico nihilismo. El mundo de ensueños baudelariano, aunque tenía mucho de exótico, en algo fué racional. Si Silva tuvo ensueños, él sabía que estaba soñando; sus sueños fueron muy a menudo la triste pesadumbre derivada de un romanticismo exquisito y sin esperanza. Silva sometió este romanticismo a todas las exigencias de una inteligencia lúcida y a veces cruel.

Fué una lucha extraña la que torturó el alma de este poeta lírico emotivo. Su romanticismo sin esperanza floreció en un modernismo admirable; sin embargo, si Baudelaire encontró la solución —en el mundo del más allá, el de los sueños—, Silva no pudo decir sino que todo es nada. La respuesta de la tierra es nada.[31] Nada. La labor de la vida es nada:

> Y cuando llegues en postrera hora
> a la última morada,
> sentirás una angustia matadora
> de no haber hecho nada . . .[32]

Sintió el frío de la Nada:

> Sentí frío . . .
> Era el frío del sepulcro, era el frío de la muerte,
> Era el frío de la nada . . .[33]

Siempre fué la Nada. "La Nada de la tierra y la Nada extraterrestre." [34]

Silva era el poeta del pensamiento. Sin embargo, no era el poeta del pensar. Siente el pensamiento. Siente. Siente la vida. Siente la muerte. Siente la Nada.

Entre los dos polos del olvido cósmico hay un momento en que el poeta se detiene a contemplar su propia tragedia.

Baudelaire, algunas veces aun sin esperanza, fué siempre creador incansable y ansioso; Silva fué un nihilista pasivo, melancólico y delicado. Baudelaire luchó hasta el amargo fin produciendo esa su belleza violenta, amarga y sucia; Silva rindió sus armas suavemente a lo lírico de la Nada.

WARREN CARRIER,
University of North Carolina,
Chapel Hill, N. C.

NOTAS

1 Silva, José Asunción, *De Sobremesa* (Editorial Cromos, Bogotá, ?), p. 14.

2 "Loco? . . . y por qué no? Así murió Baudelaire, el más grande para los verdaderos letrados, de los poetas de los últimos cincuenta años . . ." *Ibid.*, p. 130.

3 Silva, *Prosas y versos*, con introducción, selecciones y notas de Carlos García-Prada. (Editorial Cultura, México, 1942), p. 117.

4 Baudelaire, *L'Art Romantique* (Paris: Calman-Levy, 1900). Pt. VIII, Cap. III, p. 173.

5 Silva, *El libro de versos* (Editorial Cromos, Bogotá), p. 121.

6 Baudelaire. *L'Art Romantique*, Pt. VIII, Cap. III, p. 167.

7 *Ibid.*

8 Silva, *El libro de versos*, p. 17.

9 Lemaître, Georges, *From Cubism to Surrealism in French Literature.* (Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1941), cf. Cap. V, pp. 193-197.

10 Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (Ed. by Paul Valéry, Paris: Payot, 1926), p. 18.

11 Silva, *El libro de versos*, p. 154.

12 Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, p. 90.

13 Silva, *El libro de versos*, p. 95.

14 *Ibid.*, p. 119.

15 *Ibid.*, p. 129.

16 *Ibid.*, p. 150.

17 *Ibid.*, p. 71.

18 Cf. "Gotas amargas" en *Prosas y versos*, pp. 90-196.

19 Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, p. 82.

20 *Ibid.*, p. 235.

21 Silva, *Prosas y versos*, p. 104.

22 Miramón, Alberto, *"José Asunción Silva"*. (Suplemento de la *Revista de las Indias*, número 7, 1937), pp. 131, 132.

23 Turquet-Milnes. *The Influence of Baudelaire* (Dutton, N. Y.?), p. 66.

24 *Ibid.*, p. 68.

25 Cf. Englekirk, J. E., *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature* (Instituto de las Españas, N. Y., 1934), pp. 210-230.

26 Silva, *Prosas y versos, opus. cit.*

27 Baudelaire, en una carta a M. Thoré en 1864. cf. Turquet-Milnos, *opus. cit.*, p. 65.

28 "Cette union d'une sensibilité paienne et d'une mysticité religieuse est l'essence du baudelairisme." Lanson and Tuffrau, *Histoire de la Littérature Française* (Librairie Hachette, Paris, 1933), p. 662.

29 Argüello, Santiago, *Modernismo y modernistas* (Guatemala, 1935).

30 "Cápsulas", *Prosas y versos*, p. 110.

31 "La respuesta de la tierra", *Prosas y versos*, p. 106.

32 "Filosofías", *Ibid.*, p. 122.

33 "Nocturno III", *El libro de versos*, p. 74.

34 Argüello, Santiago, *Modernismo y modernistas*, p. 164.

Una Contrata Inédita, Dos Programas y Noticias Referentes al Teatro en Bogotá entre 1838 y 1840[1]

LA contrata aquí considerada se encuentra inédita en el Archivo Histórico Nacional de Bogotá y a mi parecer merece ser publicada, por la luz que derrama sobre las condiciones e individuos que daban representaciones teatrales en la capital de Colombia en 1838, año que cae hacia el fin del período de regeneración, o más bien de creación, del teatro bogotano.[2] En la primera parte del documento, firmada el 29 del mes de noviembre, se estipulan los derechos y obligaciones del director y de los actores individuales. Se comprometen todos no sólo a actuar, sino también a escribir, preparar copias de música y de drama, coser los vestuarios para comparsas y ayudar por turno con el aparato de escena. Para atender los intereses del grupo, se propone nombrar una junta que revise las cuentas, considere los contratos de cómicos que en el futuro se unan a la compañía y autorice con su consentimiento el pedir préstamos para viajes, etc. Nadie tendrá derecho a dejar la compañía sin el permiso de la junta y del director. Se repartirán los papeles para la mejor ejecución de la representación, es decir, conforme a la capacidad de los individuos.

El director estará encargado de las cuentas de la compañía, de entregar las boletas y de hacer los preparativos necesarios para la función. Él y la junta tendrán la responsabilidad de mantener el buen orden en el vestuario. No entrarán sin pagar más que los criados que trabajan con los actores. Visto que la compañía es responsable en el caso de deudas contraídas con su consentimiento, no serán

pagaderas sin presentarse los recibos de los artesanos que hayan cobrado por sus servicios. Al socio sólo podrán eximirle del trabajo a causa de enfermedad comprobada. Se pagarán los gastos de viaje de los fondos de la compañía, pero si no bastan, el director, con el previo consentimiento de la junta, tomará los fondos necesarios a crédito; los gastos para cabalgaduras se determinarán según el sueldo del individuo. Se propone reunir tan pronto como sea posible un fondo común, que procederá del producto de una función mensual extraordinaria. Si un socio perjudica a la sociedad por su mala conducta, estarán autorizados la junta y el director a reprenderle tres veces y al fin a excluirle de la compañía, cuando tal paso parezca preciso. Será obligatoria la asistencia a los ensayos, salvo causa justificada. La junta determinará el tanto de sueldo que toque a los individuos, no miembros de la compañía, por su trabajo. El señor Agustín Ramos, además de dirigir la orquesta y tocar el primer violín, tendrá a su cargo todo lo referente a la música.

Se indican los sueldos por partido [3] que se pagarán a cada uno de los socios, suministrando así alguna idea de la proporción de la recompensa recibida por servicios de teatro y descubriendo el personal de la compañía. Ninguno que se agregue a la compañía podrá recibir sueldo mayor que el del primer galán o del director. Entre los nombres de actores que aparecen, encontramos individuos que contribuyeron bastante al desarrollo del teatro en Bogotá en el siglo XIX. Francisco Martínez, gracioso, apellidado popularmente "El Curro", y la segunda dama cantatriz, Juliana Flécher —"una alcachofa marchita"— según Pepe Escallón, habían venido al país a principios de 1833 con Francisco Villalba, director de la primera verdadera compañía dramática que dió representaciones en Bogotá.[4] En el año de 1836 los dos, todavía miembros de la entonces muy acrecentada compañía de Villalba, volvieron de Chile y del Perú. Agustín Ramos tocaba el violín en la orquesta de dicha compañía. Francisco Gallardo, su esposa Marieta Abadía y Victoriano Rendón descollaron también entre los principales socios de la compañía que iba siendo organizada. El joven Rendón, galán y gracioso inimitable, aunque no poeta, solía recitar poesías ante el público fingiendo improvisarlas. Marieta era excelente cantatriz, mientras Gallardo se captaba los aplausos de todos en el papel de primer galán. Éste hizo imprimir en Cartagena un tomo de sus versos y en Maracaibo se dió su tragedia titulada *Henrique III*.[5]

Además estipula la contrata que cada uno debe tener disponible para la corporación, sin pago alguno, su surtido de piezas de drama o de música y hasta el vestuario; naturalmente, el último caso se limita con ciertas restricciones. Se especifica que los beneficios particulares, práctica muy arraigada en el teatro español y traída al Nuevo Mundo, se verifiquen mensualmente, dejando la elección de la obra al individuo o individuos en cuyo honor se dé el festival. El primero de los artículos adicionales manifiesta que la compañía está compuesta de individuos que antes pertenecían a la compañía del señor Martínez y a la del señor Eduardo Torres, y que se propone dejar en el fondo la tercera parte del sueldo que corresponda a cada uno de éstos, para ir pagando los créditos pendientes. El segundo adicional encarga al señor Rendón, entendido en la escenografía, que dirija las pinturas. Once firmas ponen fin a esta parte del instrumento, que lleva la fecha del 29 de noviembre de 1838. El 6 del mes siguiente fueron elegidos miembros de la junta los señores Gallardo, Rendón y Flores. Francisco Martínez sirve de director.

El 20 de diciembre se reúnen los socios con el español Eduardo Torres, quien habla por sí y por su familia, para firmar el documento que legaliza la formación de una sola compañía de los dos grupos. Se introducen en la contrata ciertas modificaciones en lo referente al señor Torres y su familia: poder separarse al marchar la compañía, recibir el tanto que le corresponda a él y a su familia por cada función, no prestar los vestidos, tener sus beneficios, etc. Piensan dar cuatro funciones supernumerarias, con la esperanza de pagar las deudas. Al día siguiente, puesto que el señor Torres se opone a la permanencia de la junta, se vota disolverla y delegar todos sus derechos al director Francisco Martínez. La familia de Torres estaba compuesta de él mismo, su señora, sus hijas Enriqueta y Eloísa, y el señor Requejo (hermano de la señora de Torres). Enriqueta, joven de diecisiete años, se granjeaba el aplauso y adoración del público bailando la jota aragonesa, vestida de hombre con chaquetilla y calzón corto. [6]

Las noticias en el semanario bogotano *El Argos,* indican que la recién formada compañía, dirigida por los señores Martínez y Torres (éste había traído su familia de Cartagena), dió su primera función la noche del 16 de diciembre.[7] Se estrenó la nueva compañía con el drama histórico titulado *Torcuato Tasso,* escrito en francés por A. Duval y traducido al español por Ventura de la Vega. [8] La pren-

sa no tuvo más que elogios para los méritos de los comediantes. El señor Gallardo hizo el papel del desgraciado poeta.[9] El anuncio[10] de la primera función, reproducido aquí en facsímile, muestra que durante el intermedio cantó la señora Marieta Abadía un aria de la ópera *El barón de Felchen* (letra de Romani y música de Pacini)[11] y que el señor Rendón desempeñó los papeles de cinco personajes distintos en la pieza en un acto *Las tramas de Garulla* (también conocida con el título *Las trazas de Garulla,* por Zabala y Zamora, según Salvá),[12] la que concluyó la función. Al final este documento lleva una tarifa de los precios. Por noche valía un palco del patio, 2 pesos; uno de en medio, 3 pesos; uno alto, 1 peso con 4 reales; la entrada general, 4 reales. La temporada iba a constar de doce funciones.

Entre el 23 de diciembre de 1838 y el 3 de marzo de 1840 representó la compañía las siguientes piezas dramáticas de su repertorio, todas, con dos excepciones, ya estrenadas en España: *Un tercero en discordia,* por Bretón de los Herreros; *Un paseo a Bedlán o la reconciliación por la locura,* escrita por Scribe y traducida por Bretón de los Herreros; *Marcela,* por Bretón de los Herreros; *El rey valiente y justiciero, y rico hombre de Alcalá,* adaptación por Dionisio Solís de *El rico hombre de Alcalá,* por Moreto; *Polder o el verdugo de Amsterdam,* por Juan Lombía, de *Le gamin de Paris,* de Bayard y Vanderburch; *Marido joven y mujer vieja,* acomodada al teatro español por D. R. de M.; *No más mostrador,* adaptación por Larra de *Le portrait de Michel de Cervantes* de Dieulafoy y de *Les adieux au comptoir* de Scribe; *Quince años ha (o el campo y la corte),* arreglada del drama francés por Víctor Ducange; *La llave falsa (o los dos hijos),* traducida por Bretón de los Herreros; *Angelo, tirano de Padua,* por Víctor Hugo, traducida al castellano por Sáenz (representada dos veces); *Los dos maridos solteros,* por Scribe; *El dormido despierto, o aventuras del Califa de Bagdad,* drama en cinco actos; *El alcalde médico,* entremés por Moraleja; *La recompensa del arrepentimiento,* por D. A. M. y E. (Marqués y Espejo, según *Máiquez,* pág. 412); *Los accidentes de una fiesta, o el jugador de manos,* en tres actos, arreglada del francés, por Gabriel José García; *El marido de seis mujeres,* acaso sea *La frontera de Saboya, o el marido de tres mujeres,* escrita en francés por Scribe y traducida por Narciso de la Escosura, o *El marido de dos mujeres,* de una obra por Scribe y de *Valentine,* por Mélesville; *Miguel y Cristina,* escrita

XUM

TEATRO.

HABIENDO ingresado á esta ciudad los principales actores de la compañía del Sr. Torres, i hallándose asociados estos con la del Sr. Martinez, darán principio á sus tareas escénicas el Domingo 16 del corriente, i confiados en la indulgencia que caracteriza á este respetable público, no dudan conseguir una favorable aceptacion en sus trabajos, poniendo de su parte cuanto sea susceptible para complacerle. La funcion llevará el órden siguiente: Magnífica obertura que antecede al Drama Histórico en cinco actos, escrito en francés por A. Duval, i traducido al castellano por Ventura de la Vega, i titulado:

TORCUATO TASSO,

La historia de este célebre poeta; sus desgraciados amores con la Duquesa de Ferrara, i su inmortalidad conseguida con el poema, Jerusalen Libertada; presentan un bosquejo del mérito de este Drama. Su muerte prematura en el instante en que debia ser laureado con la corona que ciñó las sienes del Petrarca, manifiesta la inconstancia de la variable fortuna i la poca estabilidad de las cosas humanas. Por intermedio se cantará una famosa Aria de la ópera nominada:

EL BARON DE FELCHEIN,

La que será desempeñada por la señora Marieta Abadia, esposa del Sr. Gallardo, i concluirá la funcion con la chistosa pieza en un acto, titulada:

LAS TRAMAS DE GARULLA.

En la cual desempeñará el Sr. Victoriano Rendon, cinco caractéres diferentes.

ADICION: hallándose la sociedad con mayor número de actores, i debiendo aumentarse esta, con la familia del Sr. Torres á su llegada, se arreglá el precio de palcos del patio: por noche, 2 pesos. Por temporada 1 peso 4 reales.—Idem de enmedio por noche, 3 pesos. Por temporada 2 pesos.—Idem. altos, por noche, 1 peso 4 reales. Por temporada 1 peso. Entrada general 4 reales.

La temporada se abre por el número de doce funciones.

Imp. por Juan M. Briano.

TEATRO.

Gran funcion à beneficio del Sr. F. Martinez.

DOMINGO 18 DE AGOSTO. de 1839.

EL AGRACIADO A LOS CIUDADANOS DE ESTA CAPITAL.

Respetable público: la indolencia que es un caracteristica, ninma me ha encontrado al ofrecerle un pequeño tributo de mi reconocimiento por las deferencias que en he merecido, tanto en el proscenio, como en reuniones familiares. Tan ansia honrilla quisiera retribuirla con una recompensa igual: pero mis cortos leves i escasos talentos, no me permite mas manifestarle mi gratitud en el desempeño del arte que ejerzo, mas con propiedad, al menos con sincero deseo de agradarle. En la presente funcion que tengo el honor de ofrecerle, mi ambicion se limita a conseguir el fruto de que sea de vuestro agrado, i penetrados de la pureza de mis intenciones, espero que cualquiera error que se advierta no se juzgue de corazon. Su exhibicion llevará el orden siguiente:

Se dará principio con la armoniosa obertura nueva de la opera de Rossini

EDUARDO I CRISTINA.

A esta seguirán en union de la Sra. Marieta, cantarán un nuevo dúo sentimental de la opera de Rossini.

ARMIDA I REINALDO.

A esta se dará el nuevo drama trájico en cinco actos, titulado:

LA DORAMINTA.

Vano seria cualquiera elogio que se hiciese de esta sublime composicion, pues su mérito literario i dramático, es bien conocido en este pais, que tuvo la gloria de ser la cuna del autor. Sus concurridas horas distribuidas sangrarán el éxito en su desempeño. El interesante papel de Yárdes le desempeñará una señora, que como nueva aficionada se presenta por primera vez, confiada en que la bondad de tan generoso público usando de su indulgencia dispensará cualquiera defecto por cometer de la esperiencia a necesaria, para la perfecta ejecucion de un arte tan difícil en su perfeccion. Igualmente el papel de Mesmour le ejecutará un aficionado que sin intentar el salir con conocimiento de amistad se ha prestado á trabajar en este drama por el deseo de su mejor desempeño. Concluida la trajedia volverá á ocupar el proscenio con la Sra. Marieta para cantar el dúo bufo de la graciosa ópera de Rossini

EL BARBERO DE SEVILLA.

Corresponderá con la parte bufa de Figaro i á la espresada seguirá la del conde de almaviva. A costumbre cerrará el proscenio la Sra. Roqueje en union de la Sra. Enriquez i bailarán

Las boleras de la Marica.

Concluyendo la funcion con la nueva pieza en un acto, titulada:

EL PROSCRIPTO O EL RELOX DE MADERA.

La que reune á sus chistes i sales cómicas un ejemplo digno de imitarse por todos los hombres de nobles sentimientos.

La entrada en esta boletas que se venderán en el sitio de costumbre desde las ocho. Todas personas que por voluntad ó cariño quisiese hacer al agraciado cualquiera concepcion gratuita podrán verificarlo en la puerta de la entrada, por ser los colocadores de toda confianza, pero los precios de palcos i entradas son los establecidos. Suplico la asistencia temprana, para i fin de no hacer cansada la funcion i evitar la molestia que ocasiona á los espectadores salir del entreacto á mas de media noche, se principiará á las ocho en punto.

El cuando tiene el placer de ofrecerse vuestro sinceramte reconocido.

FRANCISCO MARTINEZ.

Para evitar todo desórden de los que suelen acontecer en noches de concurrencia en la entrada, principal se espera que los señores que tengan palcos remitan sus asientos en toda la tarde

Dentro el orden será publico. *Imprenta de N. Lora.*

XUM

XUM

por Scribe y Dupin y traducida al castellano por Ventura de la Vega; *La herencia y el parentesco o los hermanos a la prueba,* traducción del drama francés *Les frères à l'épreuve,* de Pelletier-Volméranges (según *Máiquez,* pág. 331); *La máquina maravillosa,* petipieza (representada dos veces); *Don Juan de Austria,* por Casimir Delavigne y arreglada al castellano por Larra; *Un trío en Indias,* por Scribe; *El especiero, o el marido de tres mujeres,* pieza en un acto, por Scribe, traducida por Escosura; *(El hijo con dos padres) o la incertidumbre filial,* drama en tres actos, del francés de Mr. de Mircourt (según *Máiquez,* pág. 413); *La vuelta de Estanislao,* por Scribe, traducida y arreglada por Ventura de la Vega, continuación de *Miguel y Cristina* (representada dos veces); *La intriga fraternal,* drama en tres actos (representada tres veces); *El abate de L'Epée,* por Jean Nicolás Bouilly, traducida al castellano por Juan de Estrada; *La vieja y los dos calaveras,* pieza en un acto en prosa (según *Máiquez,* pág. 396), representada veintinueve veces en Madrid entre 1821 y 1833; *La Doraminta,* por Luis Vargas Tejada; *La pirámide de Fabio,* por José Manuel Royo; *El preceptor de su hijo,* en dos actos, conocida también con los títulos *El ayo de su hijo* y *Los dos ayos,* atribuída a Comella o quizás del francés de Fabre d'Eglantine (representada dos veces); *Los caprichos de Catalina II,* por Scribe (representada dos veces); *Inocencia, robo e intriga,* también intitulada *La inocencia y la intriga o el robo* y *La inocencia y la intriga, los ladrones de Marsella,* representada once veces en Madrid entre 1822 y 1831; *El médico del difunto,* traducida por Bretón de los Herreros (representada dos veces); *Los treinta años, o la vida de un jugador,* por Ducange y Dinaux (Dinaux es el seudónimo de Beudin y Goubeaux), traducida y arreglada al español por Magnolio Juárez, seudónimo de Salvador Suñer Farrés; *El triunfo de la virtud y destrucción de la inquisición,* por Eugenio de Ochoa.[13]

Analizando la lista de arriba se nota que sólo se pusieron en escena dos obras de dramaturgos colombianos: *La Doraminta* y *La pirámide de Fabio,* selecciones, según el crítico de *El Censor,* que manifestaron poco tino por parte del director.[14] Está reproducido aquí en facsímile el programa[15] que ofreció al público *La Doraminta* para el domingo 18 de agosto de 1839. La función, a beneficio del señor Francisco Martínez,[16] comenzó a las siete con la obertura de *Eduardo y Cristina,* que fué seguida por un dúo de *Armida y Reinaldo,* ambas óperas de Rossini. Dos aficionados hicieron respecti-

vamente los papeles de Yarilpa y Menintor en la tragedia de Vargas Tejada. Terminada ésta cantaron el beneficiado y la señora Marieta un dúo de *El barbero de Sevilla*. Después de bailadas las *Boleras de la Marica* fué concluída la función con la representación de *El proscripto o el relox de madera*, pieza en un acto.

También se deduce de la lista de piezas representadas que no dominaban exclusivamente ni el género clásico, ni el romántico, ni las comedias de costumbres, ni las de enredo. Y asimismo se infiere que las traducciones y adaptaciones del francés eran tan aplaudidas en Bogotá como en Madrid.[17] En efecto, en este breve catálogo se ve en seguida que buena parte de las obras son traducciones. La gran proporción de piezas de Scribe nos recuerda el sarcasmo de Larra: "—¿Qué se da en el teatro? dice uno—. Aquí: 1º sinfonía; 2º pieza del célebre Scribe; 3º sinfonía; 4º pieza nueva del fecundo Scribe; 5º sinfonía; 6º baile nacional; 7º la comedia nueva en dos actos, traducida también del ingenioso Scribe; 8º sinfonía; 9º... —Basta, basta; ¡santo Dios!"[18] Bretón de los Herreros ocupaba el segundo puesto desde el punto de vista del número de las comedias originales y traducciones representadas. Larra y Ventura de la Vega gozaban de cierta popularidad. Uno se maravilla de ver que a veces habían transcurrido no más que tres o cuatro años entre el estreno de París y el de Madrid y la representación en Bogotá: por ejemplo, *Angelo*, estrenada en 1835 en París y representada cuatro meses después en Madrid; *El pilluelo de París*, estrenada en enero de 1836 en París y a fines del mismo año en Madrid, donde inmensas concurrencias la aplaudieron a rabiar.[19] El crítico literario de *El Argos* objetó en general a la representación de dramas del antiguo teatro español y en particular a la de *El rey valiente y justiciero, y rico hombre de Alcalá*, de Moreto: "porque es lástima que el talento dramático de los actores, reconocido a todas luces, se emplee en la ejecución de piezas de esta clase, que, si eran tolerables en el tiempo en que se escribieron, no son conformes al presente estado de civilización del siglo ni al buen gusto ni a la moral misma."[20]

Para ir saliendo a flote los dramáticos, lo mismo que en España, tenían que dar variedad al espectáculo alegrando los intermedios con bailes, cantos populares, tonadillas y trozos de óperas. La importancia del baile en los programas muestra que la gente del Nuevo Mundo había heredado la gran afición que siempre le tuvieron los españoles de todas las épocas. E indudablemente hubiera sido me-

nos el concurso a los teatros, sin el picante condimento de los bailes. Entre los bailes, en gran parte españoles aunque algunos son importaciones de otros países, se anunciaban la *Jota aragonesa,* solo de baile, bailes a dúo *(Chalandé)* y a trío *(Las ninfas de Calipso),* baile general *(Paleoto),* cuarteto de baile *(Las habas verdes), Baile inglés* y la *Gabota* (escrita a veces *Gavota*). Las boleras [21] y tonadillas, producciones musicales típicamente españolas —de las tonadillas no se especifica por título más que la tarareable *Trípili, trápala* [22]—, alternaban con oberturas, dúos y arias de varias óperas, entre las cuales casi ejercían las italianas un verdadero monopolio: el dúo de *Tartufo y Clotilde* (dos veces) — hay una ópera *Clotilde,* en dos actos, música de Coccia; un aria y un dúo del *Tancredo* (dos veces), letra de Rossi, música de Rossini; la obertura de *Eduardo y Cristina,* música de Rossini; la obertura de *La muda de Portici,* letra de Scribe y Delavigne, música de Daniel François Esprit Auber; un dúo del *Barbero de Sevilla,* letra de Sterbini, música de Rossini; la obertura del *Barbero de Sevilla,* probablemente la que fué compuesta por el preclaro compositor catalán Ramón Carnicer; [23] la obertura del *Sitio de Corinto* (dos veces), música de Rossini; un aria coreada de *Semíramis,* letra de Rossi, música de Rossini; la obertura de la *Gazza ladra* (dos veces), letra de Gherardini, música de Rossini; un dúo de *Armida y Reinaldo,* letra de Schmidt, música de Rossini; la obertura de la *Limeña;* un dúo de la *Elisabetta,* letra de Schmidt, música de Rossini; un dúo de la *Cenerentola,* letra de Ferretti, música de Rossini; la opereta *Quien porfía, mucho alcanza,* música de Manuel García.[24] Esta lista descubre que el repertorio de la compañía de Martínez y Torres estaba bien provisto de partes de óperas rossinianas que gozaban a la sazón de igual predominio y prestigio en Madrid. [25] Este catálogo de obras dramáticas y teatrales manifiesta que Bogotá, aunque en 1838-1840 era ya capital de una nación independiente, todavía dependía de Europa, especialmente de España, para sus diversiones.

El 1º de diciembre de 1839, con gran asombro del crítico literario del semanario *El Observador,* quien no creía que fuese posible que una compañía puramente cómica consiguiese representar una ópera, fué ejecutada a beneficio de la señora Requejo de Torres *Clara de Rosenberg* (letra de Rossi y música de L. Ricci). Escribió dicho crítico con agradable sorpresa: "La aria del ramillete fué cantada por la señora Marieta con muy buen gusto. Sentimos que no hubie-

XUM

se sido tan aplaudida como lo merecía, tanto más cuanto que, no acompañada por el señor Torres como en el dúo siguiente, su exquisito oído la dirigió felizmente. Aunque no creemos que el carácter de Miguelón conviene al señor Gallardo, él lo desempeñó mucho mejor de lo que podía esperarse... El papel del conde de Valmor no está calculado para el señor Martínez. Es de sentirse que se suprimiese entre otras cosas la escena undécima del primer acto, en que la señorita Enriqueta habría desempeñado bien el solo que la correspondía." [26] Para ver la ópera *Clara de Rosenberg* la entrada para adultos costó ocho reales (el doble cobrado por la función teatral en que fué dado el drama *Torcuato Tasso*), para niños cuatro.[27]

El francés A. Lemoyne, quien residió en la capital de Colombia de 1828 a 1839, describe con bastante exactitud el Coliseo, notando su capacidad e imperfecciones: "La ciudad de Bogotá... no tenía sino un pobrísimo teatro, cuya sala, limitada por dos galerías u órdenes de palcos, tenía poco más o menos la capacidad del Teatro de Variedades de París; pero la armadura era tosca y sin ningún adorno. El alumbrado se hacía simplemente por medio de velas de sebo y de quinqués o velones, lo que indica que era detestable. Los palcos, lo mismo que el patio, no tenían asientos; era preciso enviarlos con anticipación, si uno quería sentarse." [28] El anuncio inserto en *El Observador* referente a los programas para el domingo 1º de marzo de 1840, el lunes 2 y el martes 3, descubre que la función principió en los tres días a las 4 de la tarde. [29] El reglamento del Coliseo prohibió definitivamente el fumar, [30] pero algunos señores se empeñaron en desobedecer hasta que al fin se hizo un ejemplar castigo en el joven Fernando Bonilla, metiéndole en la cárcel. [31] No tuvo resultado duradero esa severa medida, porque diez años más tarde se expresaban quejas sobre la grosería de los fumadores que llenaban los corredores y el patio de una nube de espeso humo que oscurecía el teatro. [32]

NOTAS

1 Aprovecho esta oportunidad para hacer constar mi gratitud al American Council of Learned Societies de Washington, D. C., por la beca que me permitió hacer investigaciones en Colombia durante el verano de 1942. También me es-

grato expresar aquí las gracias a mi buen amigo, el señor Enrique Ortega Ricaurte, Jefe del Archivo Histórico Nacional de Bogotá, por las acertadas indicaciones y ayuda que tuvo siempre la bondad de impartirme.

2 José Caicedo Rojas, *Recuerdos y apuntamientos o cartas misceláneas*, Bogotá, 1891, p. 154.

3 Mesonero Romanos, escribiendo en 1832 acerca de la manera de formar las compañías para las provincias, da cabal idea del *partido*: "... el empresario, que suele ser un actor antiguo o un individuo unido al teatro por lazos de consanguinidad, reúne las partes que le convienen, y sin más adelanto que el preciso para gastos del viaje y algunos días de asistencia a toda la compañía, cobra después durante las funciones de todo el año el 25 por 100 ó más del capital adelantado; y para hacer el reparto del producto de aquéllas con proporción, se figura a cada individuo lo que se llama *partido;* v.g.: A, primer galán, entra con partido de 40 reales; B, con 30, y C, con 20; siendo la entrada 225 reales, tocará al primero 100 reales, al segundo 75, y 50 al tercero, a razón de dos partes y media; pero como el producto en las provincias es corto, por muchas causas, apenas llegan a cobrar más de media parte o un cuarterón del partido". "Los cómicos en Cuaresma", en *Panorama matritense, Obras de D. Ramón de Mesonero Romanos*, Madrid, (s. a.), I, 62-63.

4 José María Cordovez Moure, *Reminiscencias, Santa Fe y Bogotá*, 6ª edición, Bogotá, 1942, I, 64; Caicedo Rojas, *op. cit.*, pp. 157-158; José Vicente Ortega Ricaurte, *Historia crítica del teatro en Bogotá*, Bogotá, 1927, pp. 78-79.

5 Juan Francisco Ortiz, *Teatro de Bogotá, reseña histórica*, en *La Guirnalda*, publicada por José Joaquín Ortiz, 2ª serie, Bogotá, 1856, pp. 302-303; Caicedo Rojas, *op. cit.*, p. 170; Ortega Ricaurte, *op. cit.*, p. 81.

6 *Ibid.*

7 *El Argos*, trim. 5º, Núm. 56, diciembre 16 de 1838, p. 233.

8 En *Le Tasse*, drama estrenado el 26 de diciembre de 1826 en el Théâtre Français y representado treinta veces, Alexandre Duval ha hecho algunas concesiones para conformarlo un poco con el nuevo espíritu romántico. "La première idée de la pièce est empruntée à Goethe; les personnages de condition vulgaire y coudoient les princes; le lieu de la scène n'y est point fixe et marqué, au sens où l'entendait Boileau; il change à chaque acte et s'étend même au delà de ces enceintes de palais que Voltaire avait assignées au poète tragique, comme une dernière et infranchissable limite." Véase Ch. Bellier-Dumaine, *Alexandre Duval et son oeuvre dramatique*, Paris et Rennes, 1905, p. 175. La traducción de Ventura de la Vega se estrenó en el Teatro del Príncipe, el 6 de diciembre de 1828 y fué bastante popular, siendo representada en España hasta el año 1850.

Véase J. Kenneth Leslie, *Ventura de la Vega and the Spanish Theatre* (1820-1865), Princeton, 1940, p. 127.

9 *El Argos*, trim. 5º, Núm. 58, diciembre 30 de 1838, p. 242.

10 Quedo muy reconocido al distinguido profesor Guillermo Hernández de Alba, quien me dió generosamente el original de este programa.

11 Luis Carmena y Millán, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid, 1878, pp. 61-62, 64 y 69.

12 Ada May Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, 1935, Extra vol, IX, 220.

13 *El Argos*, trim. 5º, Núm. 58, diciembre 30 de 1838, p. 242; Núm. 60, enero 13 de 1839, pp. 249-250; trim. 6º, Núm. 78, mayo 19 de 1839, p. 320; *El Observador*, trim. 1º, Núm. 2, septiembre 29 de 1839, p. 8; Núm. 3, octubre 6, p. 16; Núm. 4, octubre 13, p. 20; Núm. 5, octubre 20, p. 20; Núm. 6, octubre 27, p. 24; Núm. 7, noviembre 3, p. 28; Núm. 8, noviembre 10, p. 32; Núm. 9, noviembre 17, p. 38; Núm. 10, noviembre 24, p. 42; Núm. 12, diciembre 8, p. 50; Núm. 13, diciembre 15, p. 54; trim. 2º, Núm. 16, enero 5 de 1840, p. 66; Núm. 20, febrero 2; Núm. 22, febrero 16, p. 90; Núm. 24, marzo 1º, p. 98; *El Censor del Observador y del Correo*, Núm. 13, febrero 2 de 1840. Por lo regular en los avisos se omiten los nombres de los dramaturgos; para identificar los no citados he cotejado los títulos con los recogidos en las obras siguientes: A. Paz y Melia, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, 2ª edición, revisada por Julián Paz, Madrid, 1934-1935, 2 tomos; E. Allison Peers, *A History of the Romantic Movement in Spain*, Cambridge, 1940, 2 tomos; Coe, *op. cit.*; Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo* XVIII, Madrid, 1860; Paul Patrick Rogers, *The Spanish Drama Collection in the Oberlin College Library*, Oberlin, 1940; Emilio Cotarelo y Mori, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, 1902; Dionisio Hidalgo, *Diccionario general de bibliografía española*, Madrid, 1862-1881, 7 tomos; Ortega Ricaurte, *op. cit.*, pp. 183-194; Gustavo Otero Muñoz, *Resumen de historia de la literatura colombiana*, 3ª edición, Bogotá, 1940, p. 146. Me complace expresar aquí las gracias al profesor Nicholson B. Adams por los informes relativos a ciertas piezas con que me favoreció.

14 *El Censor del Observador*, *loc. cit.*

15 El original forma parte de la colección del doctor Guillermo Hernández de Alba.

16 Cordovez Moure nos ha dejado una excelente descripción del modo ingenioso empleado para obtener dinero en las funciones de beneficio. "En la

puerta de entrada se armaba un solio, debajo del cual se sentaba el beneficiado, con una mesa al frente y una palangana de plata, para que al entrar los concurrentes arrojaran con estrépito el dinero que su generosidad les sugería: las dádivas eran recibidas con aplausos, la pasada en seco, con rechifla de los que permanecían en el sitio con el fin de hacer coacción sobre los majaderos." Véase *op. cit.*, p. 71.

17 Para expresiones españolas contemporáneas que condenan desoladas la manía de traducir y adaptar tantos dramas extranjeros, véase Ramón de Mesonero Romanos, "Las traducciones", en *Tipos y caracteres, Obras de Ramón de Mesonero Romanos*, Madrid, 1925, III, 155-156; Mariano José de Larra, "Carta a Andrés", I, 48, "Reflexiones acerca del modo de resucitar el teatro español", I, 112, "Teatros", I, 115-116, "Muerte del Pobrecito Hablador", I, 177, *Obras completas de Fígaro*, París, s. a. Para Mesonero Romanos, los mejores traductores de las piezas francesas e italianas durante los primeros años del siglo XVIII eran Félix Enciso Castrillón, Dionisio Solís y José María de Carnerero. Véase *Trabajos no coleccionados*, Madrid, 1905, II, 417-418. Larra alaba a Moratín como buen traductor, considera a Marchena inferior y acusa a Gorostiza de llamar originales "sus piraterías". Cf. "De las traducciones en el teatro", en *Ideario español*, Madrid, s. a., p. 270.

18 Véase *La vida de Madrid*, en *Obras completas*, II, 251. Fígaro, en su análisis de las varias divisiones teatrales, con fina ironía califica una sección de "piececita de costumbres, sin costumbres, traducción de Scribe". Cf. "La vida teatral", en *Ideario español*, p. 264.

19 Peers, *op. cit.*, I, 237, 294.

20 *El Argos*, trim. 5º, Núm. 60, enero 13 de 1839, *loc. cit.*

21 "La bolera tiene un corte musical diferente de la seguidilla, pues ésta se hallaba vaciada en compás de 3 por 5, y aquélla en compás de 3 por 8, difiriendo, asimismo, en la rapidez del movimiento. Sin embargo, vemos poco a poco establecerse una confusión por lo que a las respectivas denominaciones atañe . . ." Véase José Subirá, *La tonadilla escénica*, Madrid, 1929, II, 420. "Desde el último decenio del siglo XVII se entronizó la costumbre de rematar cada juego de coplas con unas boleras o sea unas seguidillas con estribillo, que musicalmente adoptaban un molde especial. Y estas boleras, a su vez, solían empalmar con un brevísimo número que anunciaba la conclusión del asunto y la presencia de la seguidilla, tirana o final con que iba a terminar la obra." *Ibid.*, II, 206.

22 La *Tonadilla del Trípili* debe su título a la célebre tirana con el estribillo "Trípili, trápala" que finaliza la obra. La citada tirana gozaba de gran boga años después que cesaron de ser populares las tonadillas y se incluía en varias obras musicales de épocas posteriores. Acaso la compuso Laserna. *Ibid.*, I, 227, 457-458; II, 390; III, 317-323.

23 *Ibid.*, I, 251-252.

24 Puesto que casi nunca se da el nombre del compositor me serví, para identificarlos, de Carmena y Millán, *op. cit.*; Cotarelo y Mori, *op. cit.*

25 En 1814 se dió a conocer en Madrid por primera vez la música de Rossini, pero no triunfó sin reservas hasta el día 30 de mayo de 1821, cuando se estrenó *La Gazza ladra*, teniendo por intérprete a Laureana Correa; fué representada esta obra veinte veces aquel mismo año. Véase Cotarelo y Mori, *op. cit.*, p. 377; Subirá, *op. cit.*, I, 244. Mesonero Romanos, en un artículo redactado en el año de 1833, titulado "La filarmonía", califica de furor la afición y entusiasmo de los madrileños por la música vocal italiana: "Siguió así la ópera, más o menos boyante, hasta que en 1825 se ajustó la compañía Montresor, desde cuya época no fué una afición la del público, sino un furor filarmónico. El mérito de los cantantes, la nueva pompa con que se exornó el espectáculo, lo escogido de las funciones que se presentaron, fueron cosas de trastornar todas las cabezas, y llegó a tal punto el entusiasmo, que no solamente se les imitaba en el canto, sino en gesto y modales; se vestía a la Montresor, se peinaba a la Cortessi, y las mujeres varoniles a la Fábrica causaron furor todo aquel año." Véase *Panorama matritense*, en *Obras completas*, Madrid, s. a., I, 295. Bretón de los Herreros, a quien fatigaba la monomanía por la música y la ópera italiana, llevó al teatro en 22 de marzo de 1839 una comedia-zarzuela satírica, *El novio y el concierto*, en la que compiten frente a frente la música popular española y la italiana, triunfando definitivamente aquélla. Véase *El novio y el concierto*, en *Obras*, Madrid, 1883, II, 219-232.

26 *El Observador*, trim. 1º, Núm. 12, diciembre 8 de 1839, pp. 49-50.

27 *Ibid.*, Núm. 11, diciembre 1º de 1839, p. 46.

28 "Bogotá en 1839", *Boletín de historia y antigüedades*, 1927, XVI, 458. (Este trozo está tomado de *La Nouvelle-Grenade, Santiago de Cuba, La Jamaique et l'istme de Panama*, Paris, 1880.) Otro francés, M. Alcides D'Orbigny, da una descripción casi idéntica. Véase "Bogotá en 1841", *Boletín de historia y antigüedades*, 1925, XV, 691. (El pasaje está tomado de *Viajes a las dos Américas*, traducción hecha por J. M. González Benito.)

29 *El Observador*, trim. 2º, Núm. 24, *loc. cit.*

30 Ortega Ricaurte, *op. cit.*, p. 34.

31 *El Censor del Observador y del Correo*, Núm. 3, noviembre 3 de 1839.

32 *El Sur-Americano*, trim. 1º, Núm. 6, septiembre 27 de 1849.

LA CONTRATA

Los individuos abajo firmados se obligan por su espontánea y libre voluntad, a cumplir y observar religiosamente los artículos estipulados en la presente contrata, teniendo ésta toda la fuerza y valor de una escritura pública, y como si estuviese hecha ante cualquiera autoridad competente, pudiendo ser recombenido en juzgado todo el que se negase al cumplimiento de lo estipulado, que es del tenor siguiente:

Artículo 1º—Todos están obligados a desempeñar, no sólo las tareas escénicas sino quanto pueda ser útil a la Sociedad y al ahorro de gastos, que resultan en perjuicio de toda ella. Se comprende en este artículo la escritura de papeles y extractos: costuras de vestuarios para comparsas, pinturas de teatro, copias de música, dramas y saynetes o pitipiezas; y corren por turno con el armamento de escena, en obras de espectáculo, con arreglo a la etiqueta entregada por el Director al Tramoyista.

Artículo 2º—Se nombrará una Junta de tres individuos de la Corporación, en la cual no podrá ser elegido el Director. Esta tendrá a su cargo revisar las cuentas, contratar los teatros, deliverar el presupuesto para cualquiera gasto estraordinario que exija el Director, y que sea de nesesidad para el mejor desempeño de los Dramas. Intervenir en los contratos de qualquiera compañía o actor que solicite trabajar en unión de esta Sociedad. Autorizar con sus firmas las cuentas generales y prestar su unánime consentimiento para cualquiera cantidad que fuese nesesario tomar, en clase de préstamo, para viajes, fábricas de Teatros provisionales o útiles de escena.

Artículo 3º—Ningún individuo podrá separarse de la compañía sin el consentimiento unánime de la Junta y el Director; y el que lo hiciese por sí, sin este requisito, será responsable a los perjuicios que la Sociedad reclame, causados por su separación.

Artículo 4º—No habrá clase fija en esta compañía y los repartos de papeles se harán con arreglo al mejor desempeño y éxito del Drama, por combenio amistoso entre las partes principales, quedándoles a todos el derecho de insinuar al Director qualquiera pieza que gusten exhivir en el turno mensal.

Artículo 5º—El ramo de canto se hará por turno entre las dos damas, sin perjuicio de las funciones en que ambas tengan que trabajar en intermedio u ópera. Si cualquiera otra señora, del mismo ramo, fuese incorporada en la compañía, será bajo este mismo orden.

Artículo 6º—El Director tendrá a su cargo la dirección de escena; el reparto de obras con el tiempo nesesario para el estudio; las cuentas particulares y generales de compañía, con el requisito anterior; entregar las voletas cada

noche de función, tomando un recivo del número de ellas; nombrar por turno un individuo de compañía que, concluída la función, reciva un tanto de las voletas y palcos vendidos en la noche al comisionado para ello; y preparar con anticipación y el consentimiento de la Junta, los enseres que fuesen de nesesidad para la ejecución del drama anunciado.

Artículo 7º—La Junta y el Director, tendrán a su cargo mantener el buen orden interior, amonestando amistosamente a cualquiera socio que introdusca el desorden, faltando a la moderación y comportamiento que exije el decoro y crédito de la compañía, para lo cual se hará un reglamento, autorizado por juez competente y firmado por los espresados, que se fijará en el vestuario.

Artículo 8º—Ningún individuo de compañía podrá disponer de palco o voleta sin que sea de su cuenta y cargo. Sólo tendrán entrada franca los criados o criadas que conducen equipajes y ayudan a vestir.

Artículo 9º—Toda la compañía es responsable a los créditos que se contraigan con anuencia de la Junta y cuyas partidas hayan sido empleadas en servicio de la misma; por lo cual no se hará gasto alguno ni éste será abonable por la Sociedad sin que comparescan los recivos de los artesanos o trabajadores que hubiesen percivido cantidades.

Artículo 10.—Sólo por enfermedad legítima y reconosida por facultativo podrá eximirse qualquiera socio de cumplir con sus deveres, y el que se le justificase hacerlo por malicia o por infringir perjuicio a la Sociedad, será responsable a los perjuicios y cargos que ésta misma le exijiese.

Artículo 11.—Los gastos de viaje se pagarán de los fondos generales de compañía, si huviese existente el contingente para ello, y de no, tomando el Director con anuencia de la Junta, la cantidad nesesaria al crédito, y deviendo ser lo primero que se cubra tan luego que se dé principio al trabajo, con preferencia a cualquiera otro pago; pero sólo la manutención, si se combiniesen hacerla unidos, será de gasto general, pero cabalgaduras y demás gasto se cubrirá con arreglo al sueldo que cada uno disfruta.

Artículo 12.—Tan luego que la compañía cubra sus créditos pendientes de viajes, etc., se comenzará a formar un fondo dejando para ello el líquido producto de una función mensal, que deverá ser estraordinaria. Este fondo existirá en poder del individuo que designe la compañía y sólo se sacará de él para los gastos estraordinarios de teatro o para viajes, deviendo reintegrarse la cantidad que se gaste lo más pronto posible, a fin de que no sufra menoscabo, sino por el contrario que vaya en aumento. Cualquiera cantidad que de él se saque será con recivo del Director. Si algún individuo se separase de la Corporación, por unanimidad de votos de la Junta y el Director, tendrá su derecho a salvo para reclamar el tanto que le correspondiese en el fondo existente.

Artículo 13.—La Junta y el Director podrán recombenir por tres veces a qualquiera individuo de la Sociedad, que por su mal manejo perjudique en su crédito a la Corporación. Y si absolutamente no cediese a la insinuación y continuase con escándalos, podrán reunirse para tomar otras providencias y deliverar su separación, sin que le quede al causante ningún derecho a reclamos de ninguna especie.

Artículo 14.—Se asignará por la Junta y el Director una multa para el individuo que falte a los ensayos (que se consideren nesesarios) sin justa y legítima causa; estas multas pasarán al fondo general y en la cantidad que se reuna no tendrán parte los que huviesen hecho las faltas.

Artículo 15.—Si para la exhivición de un drama fuese nesesario ocupar algunos individuos que no pertenescan a la compañía, la Junta designará el tanto que deven percivir con arreglo a su trabajo, o por noche, o por un tanto fijo mensal, y así se jusgase más combeniente a la seguridad de su desempeño.

Artículo 16.—El señor Agustín Ramos, como profesor de música, tendrá el cargo de la enseñanza, ensayos, instrumentar las piezas nesesarias, apuntar las de canto, contratar orquesta con la equidad posible y vijilar en los cobros de puerta, los ratos que le sea posible asistir a ellos; por este trabajo disfrutará el sueldo que tiene señalado a partido, sin perjuicio de los cuatro pesos fijos que goza por función, por la dirección de orquesta y tocar el primer violín, no entendiéndose esta cláusula en los beneficios, que no podrá exijir nada.

Artículo 17.—Los productos de las funciones se repartirán con arreglo al partido que cada uno disfruta, según delivere la Junta, o por nóche, o por mes, o número determinado de funciones; y si fuese de los modos últimos, los fondos existirán en un individuo de la misma Junta, que elija la compañía.

Artículo 18.—Los sueldos por partido que disfruta la compañía, serán los siguientes:

El señor Francisco Gallardo	150
El señor Francisco Martínez	150
El señor Victoriano Rendón	130
El señor Benito Flores	110
El señor Rafael del Castillo	110
El señor Toribio Losada	80
El señor Bernardo Pardo	80
El señor Agustín Ramos	40
La señora Marieta Abadía	100
La señora Juliana Flécher	130
La señora Encarnación León	80

Artículo 19.—Ningún individuo o individuos que sean agregados a esta compañía, por superiores que sean sus actitudes, podrá gozar sueldo mayor que

XUM

el que disfruta el Director y el galán, y lo mismo se entenderá en la clase de damas.

Artículo 20.—Todo actor que se agregue a esta Corporación y sólo sea útil para un accesorio o intermedio, se pagará con arreglo a su abilidad, según estipulación que haga la Junta, para un tanto por función en la noche que trabaje.

Artículo 21.—Todos los individuos de esta compañía están obligados a franquear, sin interés ninguno, su archivo de obras dramáticas y música de piezas cantantes y concertantes; e igualmente prestarse amistosamente qualquiera vestuario de que alguno caresca y él tubiese. Esta condición se entiende entretanto que cada uno se abilita de lo nesesario, a cuyo efecto se prefija el perentorio plazo de seis meses.

Artículo 22.—Habrá beneficios particulares en el año cómico, en regla de proporción, bajo el método siguiente:

Señor Gallardo	vno
Señor Martínez	vno
Señor Rendón	vno
Señor Flores	vno
Señor Castillo Señor Ramos	vno
Señor Pardo Señor Losada	vno
Señora Marieta Señora Encarnación	vno
Señora Flécher	vno

Estos se harán en el año cómico, uno en cada mes, por sorteo general, quedando al advitrio (sic) del agraciado la elección de obra.

Artículo 23.—Esta contrata no tendrá término prefijado por no ser de necesidad el señalarle, pues no pudiendo separarse ninguno en particular ni deshacerse la compañía sin combenio general de toda ella, no es nesesario este requisito.

Artículo adicional:

Para satisfacer los créditos pendientes, tanto de los individuos que pertenecían a la compañía del señor Martínez, como de los que fueron socios de la del señor Torres, se dejará en fondo la tercia parte del tanto que a cada uno corresponda por mes o por función, y estas datas se depositarán en persona de confianza, para que ésta vaya satisfaciendo, conforme vaya recaudando y entregando los recivos o documentos.

Segundo adicional:

El señor Rendón, como inteligente en el ramo de pinturas, se hará cargo de dirigir los útiles de esta clase que fuesen nesesarios para las obras, abonando la Sociedad el gasto de materiales y el de uno o dos oficiales, según se nesesite para el trabajo.

Y haviendo sido leída, revisada y aceptada por todos los subscritos, se firmó en Bogotá a 29 de nobiembre de 1838.

Francisco Martínez.	Juliana Flécher.
Benito Flores.	Toribio Lozada.
Bernardo Pardo.	Agustín Ramos.
Victoriano Rendón.	Rafael del Castillo.

Por mí y mi esposa Marieta Abadía,

Francisco Gallardo.	Encarnación León.

En seis de diciembre del mismo año se eligieron los individuos que devían componer la Junta económica de la Sociedad, y fueron nombrados los señores Gallardo, Rendón y Flores.

Como Director,
Francisco Martínez.

Habiéndose reunido los principales individuos que formaban la compañía del señor Martínez con el señor Eduardo Torres, por sí y por su familia, con el objeto de formar una sola, se tomó en consideración la contrata celebrada por los primeros y se sometió a ella el señor Torres con las siguientes variaciones:

1ª—No queda el señor Torres obligado a la última parte del artículo 1º, en cuanto a correr por turno con el armamento de escena en las obras de espectáculo, conforme a la etiqueta entregada por el Director al Tramoyista.

2ª—El comprometimiento del artículo 3º se entenderá con el señor Torres y su familia mientras la compañía dure en esta ciudad, de manera que al marchar ésta el señor Torres queda en libertad de separarse o continuar.

3ª—Si la última parte del artículo 6º en donde dice "preparar con anticipación y el consentimiento de la Junta los enseres que fuesen de necesidad para la ejecución del drama anunciado," se entiende que deve ser esta obligación del que nombre el Director en turno, como expresa más arriba el artículo, queda también eximido el señor Torres.

4ª—Los créditos de que habla el artículo 9º se entienden que son los que contraygan la compañía desde la incorporación del señor Torres.

5ª—El artículo 11 queda reformado en lo que toca al señor Torres y su familia, conforme a la variación 2ª

6ª—El artículo 12 y 17 quedan reformados en cuanto al señor Torres, pues él recivirá lo que le corresponda por cada función, tanto a él como a su familia.

7ª—En cuanto al artículo 18, se hizo el convenio siguiente con respecto a los sueldos.

El señor Torres tendrá . . . . . $ 150.— Su señora, $ 120.— La señorita Henriqueta, $ 150.— La señorita Eloisa, $ 90.— Y el señor Requejo, $ 100, la señora Marieta Abadía de Gallardo, $ 120.

8ª—Del artículo 21 queda eximido el señor Torres en cuanto a los bestidos, pero no en cuanto a las piezas dramáticas y de música, tanto cantantes como concertantes, siendo de advertir que las óperas se darán para que se copien, tomándose este trabajo los demás individuos de la compañía, siendo de cargo de ella el papel fenecente y quedando a favor del mismo señor Torres las copias que se saquen.

9ª—Los beneficios del señor Torres y familia se arreglaron así: el señor Torres uno, su señora otro, la fide (sic) mayor otro, señor Requejo y señorita Eloisa otro, y se variaron del artículo 22, poniendo uno a la señora Abadía y otro al señor Castillo.

10ª—El primer artículo adicional se reformó en la parte que dispone que los que sepan para pagar créditos se deposite en persona de confianza, y los individuos que pertenezcan a la compañía del señor Torres se entenderán directamente con él para el pago de réditos que hayan contraído en común.

11ª—Se darán cuatro funciones supernumerarias con el objeto de pagar las deudas, y el total de lo que a cada uno toque en ellas se entregará al señor Torres por los individuos que pertenezcan a su compañía, y al señor Granados por los que pertenezcan al señor Martínez, sin perjuicio de que si con estas cantidades no quedase cubierto, todos se convendrán en dar las demás que fuesen necesarias.

Y por consentir todos los que formaban la reunión en estas variaciones, y que por ser su voluntad, quedan obligados a ellas como por escritura pública, para que faltando se les compela a su cumplimiento por las vías legales, firman el presente combenio con los individuos que han propendido a la reunión, en Bogotá a 20 de diciembre de 1838.

Francisco Martínez. Por toda mi familia,
Eduardo de Torres.

Como testigo,
Felipe Sandino. Juan Oreaeley. Januario Triana.

En la ciudad de Bogotá a los veintiún días del mes de diciembre de mil ochocientos treinta y ocho, reunidos los infrascritos, como miembros de la Junta establecida por la contrata que precede, con el único objeto de determinar sobre lo que el Director de la compañía hacía presente, con relación a que el señor Eduardo de Torres había manifestado no querer la permanencia de la Junta, y leídos los artículos de la adición, hemos resuelto: "queda disuelta la Junta que nos componíamos y las facultades que se nos habían conferido las delegamos íntegras y con toda amplitud en dicho Director señor Francisco Martínez, a quien antes de esta nuestra dimición le cedemos el derecho por toda la compañía y por nosotros." Para la mayor seguridad y para que pueda todo individuo ser obligado a su observancia en juicio, fuera de él o como el Director lo estime legal, firmamos esta acta enmendada: Diciembre.

Victoriano Rendón. Benito Flores.

Francisco Gallardo.

De requerimiento del interesado señor Francisco Martínez se protocoliza el instrumento que antecede, en mi registro de instrumentos públicos del presente año. Bogotá, quince de febrero de mil ochocientos treinta y nueve. En este estado se pagó el derecho de registro como lo acredita la voleta que aquí agregada a la letra dice: (Aquí la de fojas 78.) Ut supra.—

José Lucio de Elorga,
escribano interino.

REPUBLICA DE LA NUEVA GRANADA

Administración de Recaudación del Cantón de Bogotá, febrero 16 de 1839

En esta fecha pagó el escribano José Lucio de Elorga cuatro reales de registro de un instrumento que se protocoliza en su registro de instrumentos públicos, y por el cual están comprometidos a trabajar en compañía en el teatro de esta capital, los señores Francisco Martínez, Francisco Gallardo, por sí y por su esposa la señora Marieta Abadía, Eduardo de Torres por sí y su familia compuesta del señor Requejo, la señora Requejo y las señoritas Enrriqueta y Eloisa de Torres, Victoriano Rendón, Benito Flores y su esposa Encarnación León, Rafael del Castillo, Toribio Losada, Bernardo Pardo, Agustín Ramos y Juliana Flécher.

José Martínez Recamán.

HARVEY LEROY JOHNSON,
Northwestern University.

Sobre la Caracterización del Modernismo

UN intento de definición o caracterización del modernismo en la literatura hispanoamericana y en la de lengua española en general, para ser completo, debería tomar en consideración dos distintos puntos de vista: 1º, el punto de vista de la crítica, es decir, la caracterización del movimiento o escuela modernista por los críticos que de ella se han ocupado; y 2º, el punto de vista de los artistas de la escuela misma, es decir, la definición o definiciones dadas por los propios artistas, por los creadores del movimiento modernista, de lo que ellos entendían por su obra de arte. La comparación de los resultados que se obtuviesen de uno y otro examen, habría de permitir averiguar cuáles son los comunes denominadores, y, con ellos, las líneas generales de la estética modernista.

En las presentes notas se estudia esquemáticamente el primero de los puntos de vista indicados: cómo ha definido o caracterizado la crítica el movimiento o escuela que en nuestra historia literaria se ha convenido en llamar modernista.

Si consideramos como el momento de la manifestación definitiva del modernismo la publicación del libro *Azul...*, de Rubén Darío, en 1888, la primera crítica importante de lo que esa obra significa, y por ende de lo que significan todas las de la misma época y sentido, es la de don Juan Valera en sus dos cartas de 22 y 28 de octubre de 1888, dirigidas a Darío. [1]

Valera caracteriza el arte de Darío como un arte de grande originalidad, de espíritu cosmopolita, producto de una profunda cultura literaria, de amor al helenismo, de conocimiento de todo lo moderno europeo, especialmente de lo francés hasta el punto de llegar a un

XUM

"galicismo mental", de trabajo pensado y consciente, lleno de amor a la naturaleza, pero inmoral y, en definitiva, pesimista.

Años más tarde, José Enrique Rodó, en un ensayo fechado en 1899,[2] escrito a raíz de la publicación de *Prosas profanas*, busca una explicación más complicada que la simplemente literaria de Valera a la nueva fórmula artística. Rodó ve en esta nueva fórmula la obra de un artista encerrado en su alcázar interior, en un personalismo absoluto, de una gran exquisitez, que usa como medio de expresión un procedimiento literario refinado y consciente en reacción contra la facilidad del romanticismo, contra la fe en la sola inspiración, y que se separa del habitual arte americano de propaganda política y acción batalladora, no mirando a nada más que al arte, entendiendo por éste esencialmente "la apariencia divinizada". El nuevo espíritu poético estaba lleno de un instinto de lujo, de cierta amoralidad, de cosmopolitismo ideal, de originalidad en la versificación, atento a la música, al ritmo, al *aire*. Termina Rodó diciendo que el movimiento modernista es "la reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento en las postrimerías de este siglo (el XIX); la reacción que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundo, a disolverse en concepciones más altas. Y no hay duda de que la obra de Darío responde, como una de tantas manifestaciones, a ese sentido superior; es en el arte una de las formas personales de nuestro anárquico idealismo contemporáneo".

Vemos pues que la crítica de Rodó, saturada de las doctrinas críticas francesas de su época, intenta explicar el modernismo literario como el producto de un estado social e intelectual de confuso idealismo.

Diez años más tarde, otro ensayista americano, Rufino Blanco-Fombona,[3] da también su definición del modernismo. Para Blanco-Fombona el modernismo es un movimiento literario que, aparentemente afrancesado en sus principios, va evolucionando hacia una expresión y un modo americanos: subjetivamente americanos porque traducen la emoción de corazones americanos, objetivamente americanos porque estudian la naturaleza, la historia y las costumbres de los países de Hispanoamérica; todo ello expresado en las más armoniosas y complejas formas métricas, ensayando en la lengua castellana procedimientos de expresión nuevos y extraños a ella, calcándolos de los poetas de París, de los románticos y de los parnasianos

primero, de los simbolistas más tarde. Gracias al genio de Darío estas importaciones se asimilaron y quedaron fundidas en el nuevo estilo y en la nueva poesía, a la que los poetas españoles e hispanoamericanos de los tiempos inmediatamente anteriores poco habían sabido aportar. Fué, pues, el modernismo, para Blanco-Fombona, "un movimiento de emancipación, una revolución libertadora" que, gracias al carácter individualista del hispanoamericano, se libró pronto de las influencias de los modelos extranjeros, desembocando en una acentuación de personalidades.

Blanco-Fombona pone especial énfasis en la liberación de las antiguas preceptivas que representa el modernismo y en la liberación de la personalidad literaria de los escritores de esta escuela. La evidente renovación formal efectuada por los modernistas y el número de grandes poetas que figuran en el movimiento, parecen sustanciar los dos puntos señalados por el crítico. En el resto de su caracterización del modernismo, Blanco-Fombona más bien parece señalar una ruta que no describir lo que realmente existe: salvo José Santos Chocano en la poesía y algún prosista como Manuel Díaz Rodríguez, casi ninguno de los escritores modernistas canta temas específicamente criollos, que es lo que Fombona, en su alto amor continental, desea que ocurra.

El poeta modernista y crítico literario español Manuel Machado,[4] en 1913, se pregunta: "¿Qué es el modernismo?", y contesta que en poesía "no fué en puridad más que una revolución literaria de carácter principalmente formal. Pero relativa, no sólo a la forma externa, sino a la interna del arte. En cuanto al fondo, su característica esencial es la anarquía", en lo que coincide con la opinión de Rodó. Para Manuel Machado la importancia del modernismo está en haber arrollado las viejas disciplinas, los dogmatismos literarios anteriores y los cánones académicos de preceptiva moral; lo importante para Machado es la individualidad del escritor: "El arte no es cosa de retórica ni aun de literatura, sino de personalidad"; "Para ser artista basta con saber ser uno mismo".

Para Manuel Gálvez,[5] Rubén Darío representa el modernismo, y lo critica, no por él mismo, sino por el daño que ha causado a la literatura hispanoamericana el enorme número de sus imitadores de menor cuantía. Darío, dice, enseñó a los escritores de América que cada palabra tenía un valor musical, aumentó el dominio de la sensibilidad, demostró que la poesía era arte y no ejercicio de retóricos,

modernizó la lengua, inició la formación de un castellano nuevo y, al propagar la obra de tantos escritores extranjeros desconocidos, fué un profesor de cultura.

Alvaro Melián Lafinur, [6] en cuya crítica se respira el aire de la escuela de los Taine y de los Guyau, ve en el modernismo (como ya en parte señaló Rodó) la agitación del "espíritu de los hombres del siglo pasado (el siglo XIX) y comienzos del presente: esa inquietud un tanto mórbida que se ha designado con el nombre de tormentos finiseculares y que no ha sido sino el resultado de la liquidación de una centuria conmovida por intensos cataclismos espirituales y sociales". El modernismo es para él el resultado del desconcierto ideológico y de la inestabilidad moral de la época, que culminó en Darío, por ejemplo, en un "individualismo indiferente y egoísta" (*Azul...* y *Prosas profanas*), hasta que un cambio en el ambiente le obligó a poner el oído a las cosas de fuera, al clamor de su continente (*Cantos de vida y esperanza*). Para Melián Lafinur, "a nuevas ideas y nuevos sentimientos corresponden nuevas formas de expresión. El modernismo fué la nueva manera literaria que correspondía a estados psicológicos verdaderos y naturales desde el momento que existían".

Francisco Contreras, uno de los críticos hispánicos de mayor conciencia profesional, escribía en 1920, [7] y repetía en 1931, [8] que los maestros y los modelos de la Península habían sido los maestros y los modelos de Hispanoamérica, aun después de la emancipación política de ésta; pero que, a medida que el siglo XIX avanzaba, aumentaba también en los hispanoamericanos el deseo de belleza, el espíritu crítico, la curiosidad científica, al propio tiempo que el estado de la literatura española peninsular era cada vez menos interesante, estancado en viejas fórmulas, reacio a los movimientos renovadores que tenían lugar en aquella época en otras literaturas; y por esto Gutiérrez Nájera estudió a los románticos y a los parnasianos franceses y lo propio hicieron Casal, Gavidia, Díaz Mirón, Martí, Silva, hasta que Darío vino a acabar la obra empezada inspirándose en romáticos, parnasianos y simbolistas, rompiendo con la tiranía de los acentos fijos, siguiendo el ritmo interior de su melodía ideal, apoyándose en las viejas tradiciones del arte greco-latino, en la poesía castellana del siglo XV, purificando la sintaxis, aumentando el vocabulario poético, liberando el verso, enriqueciendo el estilo: en resumen, renovando la poesía castellana. La poética modernista, para Contreras, reúne dos corrientes: el culto de la forma y la exquisi-

tez del fondo. Según nuestro crítico, este mismo exotismo y este aspecto "fin de siglo" del modernismo estaban reñidos con la virginidad de la tierra americana y la fuerza y el vigor de su juventud, y por esto el modernismo llevaba en sí mismo un principio de descomposición, como todas las cosas ilógicas, por lo que pasó rápidamente.

El espíritu cosmopolita es la más importante característica del modernismo para Arturo Marasso Rocca, [9] y, con él, el uso del tesoro métrico y espiritual del castellano antiguo.

Alberto Zum Felde [10] sostiene que "el modernismo no es propiamente una escuela, sino un conjunto de escuelas, vinculadas por un fondo común, representando tendencias afines, por oposición a todos los conceptos y las formas que hasta entonces habían encauzado la poesía universal. Parnasianos, decadentes y simbolistas son distintos en sus preceptivas y en sus procedimientos; pero todos integran, dentro de la historia de la literatura, el movimiento que llamamos modernista. El parentesco de estas escuelas es de orden psicológico; el modernismo es 'un estado de conciencia'."

Para otro uruguayo, Juan M. Filartigas, [11] la gran novedad del modernismo en sus primeros años fué la liberación de la individualidad de cada uno de los escritores dentro del simbolismo entonces en boga; los modernistas hacían arte para el cerebro, manifestaciones estéticas de un "ultra yo", en una constante exaltación de fuerzas espirituales.

Un tercer crítico uruguayo, Osvaldo Crispo Acosta ("Lauxar"), [12] caracteriza el arte de Darío y con él el modernismo en general, como el producto, al principio, de una imitación de los poetas antiguos y modernos de la lengua castellana por una parte y por otra del nuevo gusto reinante en la poesía francesa. A través de este mimetismo el artista, descubriendo después el sentido de la propia originalidad, supo fundir el valor de ésta con el valor de la cultura literaria y de la técnica adquiridas, creando así un arte nuevo en nuestra lengua. Para "Lauxar" son características del modernismo: la reflexión, el narcisismo literario, la indiferencia por el mundo ambiente con el consiguiente gusto por la artificialidad, el horror de "lo vulgar", cierta contaminación sádica, erótica, llena de hastío y de amargura, y, sobre todo, una refinada técnica artística. Según "Lauxar", es cierto que hasta el propio Darío experimentó más tarde un cambio de actitud

literaria, reflejado en *Cantos de vida y esperanza,* procurando escapar de la artificialidad antes señalada y darse a los entusiasmos de su raza y de su siglo, y convertirse en la voz de la humanidad.

Erwin K. Mapes [13] declara que el modernismo consistió realmente en adaptar al castellano y sintetizar en uno solo un gran número de procedimientos literarios empleados por varias escuelas francesas del siglo XIX, particularmente por el romanticismo, el parnasismo y el simbolismo. En la América hispana, de 1830 a 1850, había predominado la imitación de los románticos españoles y franceses; de 1850 a 1880, la confusión fué extrema porque la literatura española de la época era tan vacilante e indecisa que no podía servir de guía o ejemplo a la hispanoamericana, y así, hacia 1880 comienzan las tentativas americanas de rejuvenecimiento de la forma y del pensamiento literarios mediante la imitación de procedimientos de las escuelas francesas. Rubén Darío fué quien supo combinar todas las tentativas anteriores, añadir otras nuevas e imponer su genio y su personalidad. Los nuevos procedimientos literarios se referían principalmente a la forma de la frase, a la manera de escoger y emplear las palabras, a la construcción de un estilo expresivo, ensayos nuevos de versificación y métrica y particularmente una nueva atención prestada a la *musicalidad* de la poesía.

Para Arturo Torres-Rioseco, [14] la nueva aportación de los modernistas se refiere en primer término a la técnica, al enriquecimiento de los ritmos, separándose del ritmo tradicional de la lengua para crear otro original, o incluso para crear un ritmo propio según el movimiento del espíritu del poeta; esta aportación trae aparejados toda clase de ensayos métricos, la musicalización de la lengua, el individualismo de la manera y, en el campo psicológico-literario, conduce a los escritores al orgullo y con él al pesimismo y al aislamiento. En obra posterior, [15] el mismo crítico ha dado la siguiente definición del modernismo: "resultado por una parte de nuestra actitud ideal ante la vida y del deslumbramiento ante el paisaje, de la herencia de lujo y de pereza que recibieron de la Colonia nuestras clases altas, de la devoción que siempre sentimos por las culturas helena y neolatina, de la imitación de los modelos franceses contemporáneos; y por otra, de cierta predisposición al ritmo, al color, a lo fantástico, a lo exótico, a la ternura y al símbolo".

Pedro Henríquez Ureña [16] ve principalmente en el modernismo un alzamiento contra la pereza romántica mediante la autoimposición de severas y delicadas disciplinas; tomando ejemplos en Europa, pero pensando en América según el "juicio criollo" de Martí, los "cantos de vida y esperanza" de Darío y el "sentimiento americano" de Rodó.

Isaac Goldberg [17] entiende el modernismo como el "aspecto de un espíritu que penetró al mundo del pensamiento occidental durante esa era", es decir, a fines del siglo XIX y principios del actual; ni la calificación de escuela ni la de movimiento le satisfacen para designar al modernismo, que es demasiado heterogéneo y demasiado ecléctico; para él, los puntos comunes entre los más notables exponentes del modernismo son "la nota de creciente cosmopolitismo, la tendencia mórbida, el pálido matiz del pensamiento, el resurgir de la personalidad".

Max Henríquez Ureña [18] señala el modernismo como una revolución literaria en la que puede señalarse un conjunto de tendencias de orden formal y de orden espiritual: "el culto por la aristocracia de la forma, unido a la renovación del idearium poético, constituyen las características fundamentales del movimiento". En la forma, la influencia parnasiana y simbolista le parecen evidentes, como reacción contra el desaliño de la expresión romántica. "En el orden espiritual, el movimiento recogía la inquietud del pensamiento contemporáneo, inquietud que se hermana al cosmopolitismo, como en una pesquisa ansiosa de nuevas sensaciones, y culmina en el misticismo trágico de la vida. Esta actitud espiritual no excluía el retorno a la ingenuidad y sencillez de la naturaleza, fuente de toda estética; ni podía considerarse desligada de ciertas tradiciones literarias, como el culto de la antigua Grecia, respaldado por la tendencia humanística y robustecido por la influencia de los parnasianos franceses."

Angel Valbuena Prat [19] ve en el modernismo un retorno a la sentimentalidad, como reacción contra el más inmediato anterior realismo poético a lo Campoamor o a lo Núñez de Arce, y, por otra parte, una renovación formal, una riqueza de métrica, un léxico e imágenes propios de un resurgimiento lírico. La sentimentalidad enlaza el modernismo con el siglo XX romántico; la renovación formal nos lo acerca a nosotros.

Juan Marinello [20] presenta el modernismo como uu resultado del instante en que América quiere igualarse a Europa y superarla.

Aparecen en ese momento cuatro o cinco grandes poetas americanos, escritores de gran poesía americana sin americanidad, que no se producen por obra milagrosa, sino que obedecen a una oportunidad de gran significación: el momento de universalización de la cultura hispanoamericana. Y esto puede ocurrir, porque, si bien la importancia cobrada por las naciones hispanoamericanas para los dominadores de la economía mundial determinó un largo colonialismo, intensificó también contactos y relaciones que permitieron nuevas posturas a los hombres mejor dotados; las burguesías nativas, colaboradoras de las extranjeras, se dedicaron en todo a la imitación de las excelencias de las metrópolis económicas europeas; por ello, el intelectual americano de esa época no concebirá su oficio sin la posesión de las últimas formas europeas y sin el esfuerzo de traducirlas en su obra. El modernista es, pues, por americano y por hombre de su tiempo, un desarraigado; pero, sin embargo, la naturaleza lírica innegable del hombre de América y la información rica y varia adquirida en las nuevas fuentes, despertaron en los poetas americanos la personalidad continental incipiente y fueron vehículos para las mejores conquistas, en casos como el de un Martí o el de un Darío, en los que la modernidad va más allá del modernismo.

Procedamos ahora a resumir en forma casi estadística los puntos de vista antes expuestos.

Casi todos los críticos citados señalan como característica del modernismo la cultura literaria de sus escritores, el carácter consciente del trabajo literario realizado por ellos. Las características que seguirían a éstas (por el número de críticos que las señalan) serían: el espíritu cosmopolita y amor al exotismo y la manifestación literaria libérrima de la fuerza de la individualidad y de la originalidad de cada escritor. Características también generalmente señaladas son: la renovación de las formas métricas, la imitación de los modelos franceses románticos, parnasianos y simbolistas, y la obtención, por los nuevos procedimientos tomados de esas escuelas extranjeras, de un ritmo nuevo en la poesía española, distinto del tradicional, y aun propio a cada uno de los poetas, su "ritmo interior".

Las indicadas son: las características del modernismo sobre las que recae acuerdo o coincidencia de la opinión de la mayoría de los críticos.

Otras dos características señalan algunos de ellos, características que parecen excluirse y contradecirse mutuamente. Valera,

Rodó y Contreras, por ejemplo, ven en los modernistas unos cultores de lo que se solía llamar "el arte por el arte", arte sin contenido moral, nacional o social, mientras que otros críticos, como Rufino Blanco-Fombona y Pedro Henríquez Ureña, por ejemplo, ven en el modernismo un arte "americanista". Creo que de la lectura de los modernistas se obtiene una impresión general de absoluta indiferencia ante la realidad americana, es decir, que raros son los temas "objetivamente" americanos que cultivan; sin embargo, tampoco puede negarse que en ciertas ocasiones no pudieron sustraerse a la presión de problemas americanos o a la belleza de la naturaleza americana. Estos casos son, con todo, numéricamente los menos y no me parece que puedan dar el tono para caracterizar a todo el grupo: Santos Chocano es excepción. (No es el mejor poeta modernista y algunos lo colocan fuera de la escuela.) Los *Cantos de vida y esperanza* son tan sólo un momento muy bello, pero pasajero, de la evolución poética de Darío. Acaso los novelistas justificasen un poco más al "americanismo" como característica del movimiento; pero la escuela es ante todo superiormente poética y la prosa modernista no es su mejor producto. En mi opinión, el punto de vista de Torres-Rioseco o de Marinello, de que el modernismo con sus propias apariencias cosmopolitas y "no americanas" es por ello mismo muy americano y muy de su época, es el más acertado y el más próximo a la realidad de la coyuntura en que se produjo el modernismo. En ese momento el afán americano era la "europeización", puesto que las naciones líderes de Europa representaban el "éxito" económico a que aspiraban las burguesías hispanoamericanas, clases donde residía (desde la Colonia) la cultura. Por su mismo descastamiento, los modernistas son muy representativos de su época y de su América. Al "fracasar" oficialmente, con la declaración de la guerra de 1914, la economía y la cultura vigentes en Europa, el modernismo declina y abre paso a las nuevas corrientes literarias hispanoamericanas que miran inteligentemente hacia lo universal, pero a través de lo continental, de lo específicamente americano. A tal fenómeno indudablemente contribuyen también las nuevas capas de población que adquieren acceso a la cultura por adquirirlo igualmente en el campo de la lucha económica. El caso de México, por ejemplo, es prueba que salta a la vista.

Otras características del modernismo, señaladas por unos pocos críticos, son el inmoralismo y el pesimismo.

XUM

En efecto, Valera reprochaba a la nueva escuela un inmoralismo que, desde su punto de vista ortodoxamente católico y conservador, no podía dejar de señalar, llegando al extremo de cortar las líneas finales de una composición de Darío, que cita en su crítica, por considerarlas sacrílegas. Rodó, por su parte, señalaba en el modernismo cierto amoralismo que, según se deduce de su ensayo, debía parecerle resultado de los instintos de lujo y de la posición por encima del bien y del mal, producto de un excesivo subjetivismo, que encontraba en esta escuela. Hoy día tal aspecto, bien de heterodoxia, bien de amoralidad, no podría parecer norma válida de crítica ni de caracterización de una escuela literaria, porque se le encuentra en tantas otras escuelas y en tantas otras producciones; la norma moral de ayer no sirve para hoy y la de hoy no valdrá para mañana.

La caracterización de la escuela modernista por su pesimismo, que ha sido señalada por algunos críticos, "Lauxar" y Torres-Rioseco principalmente, parece bien sustanciada y merece mayor atención. El modernista que por su individualismo literario se crea una torre de marfil y se encierra en ella con su orgullo (Herrera y Reissig casi lo llevó a la práctica en la realidad, en su casa de Montevideo), acaba necesariamente en el pesimismo. En la poesía el tono modernista es melancólico, o hastiado, o torturado; por su parte, la novela modernista suele estudiar casos casi patológicos, seres incomprendidos, problemas de solución trágica. Esta actitud correspondía a la actitud real de los escritores; ocioso es repetir que muchos de ellos, desde Silva a Lugones, pusieron fin a su propia vida o murieron por triste manera.

Si en vista de los anteriores extractos de opiniones críticas y del resumen y examen de ellas efectuado, cediese yo a la tentación de arriesgar una tentativa más de caracterización del modernismo, lo haría en la siguiente forma:

Hasta mediados del siglo XIX, la literatura hispanoamericana había buscado sus modelos en la literatura española o en los modelos de ésta. Era lógico que así ocurriese, dada la dependencia total de las posesiones respecto de la metrópoli durante el período colonial, y por la fuerza de la tradición en las décadas inmediatamente subsiguientes a la emancipación política. En la segunda mitad del siglo XIX, la literatura española se hallaba en un estado que no la hacía modelo deseable. Por otra parte, los países hispanoamericanos, con sus riquezas, acababan de entrar en el campo de explotación

de los grandes países industriales expansionistas de Europa, a los que los grupos detentadores del poder y de la cultura en la América española miraban como líderes de la economía, de la civilización y de la cultura, a los que era deseable igualarse. Entre tales países, Francia ofrecía culturalmente los mejores modelos y los más asequibles al espíritu hispanoamericano. De este mimetismo, unido al lirismo de escritor de la América española, nació un movimiento literario, singularmente en poesía, en el que con las nuevas ideas y a través de la asimilación de nuevos procedimientos técnicos elaborados por escuelas literarias extranjeras, se produjo una renovación ideológica y técnica en la literatura de lengua española. Tal movimiento contó con varios poetas de gran altura y con el genio poético de Rubén Darío, que supo fundir las nuevas adquisiciones intelectuales y técnicas con la vieja tradición española, base secular de la vida hispanoamericana. Los poetas del movimiento se distinguieron por su cultura literaria, y por su perfección técnica, trabajada conscientemente y demostrada con el uso de nuevos o renovados metros y con la creación de ritmos distintos de los tradicionales de la versificación española, hasta dar expresión y forma al ritmo personal, interior, de cada poeta. Tal refinamiento intelectual y técnico y tal individualismo en la expresión, encerraron a los cultores de esta escuela en un subjetivismo orgulloso, del que se derivan tendencias a la originalidad, al aislamiento, al pesimismo y a la melancolía. De la misma postura se deriva a su vez un cosmopolitismo ideal, una afición a lo exótico, a lo lejano, a lo vago y, frecuentemente, a lo confuso.

El modernismo comenzó a periclitar hacia 1914, cuando los hispanoamericanos vieron patente el desorden económico, filosófico y cultural de sus modelos europeos, y cuando, por el progreso económico de Hispanoamérica, nuevos grupos sociales tuvieron acceso a la cultura, a cuya expresión literaria llevaron nuevas doctrinas, nuevas preocupaciones, que hubieron de encontrar expresión natural en nuevas escuelas, las de la era postmodernista.

LUIS MONGUIÓ,
University of California.

XUM

NOTAS

1 JUAN VALERA, *Cartas americanas*, 1888, vol. I, en el tomo XLI de las *Obras Completas*, Madrid, 1915.

2 JOSÉ ENRIQUE RODÓ, *Rubén Darío*, Montevideo, 1899.

3 RUFINO BLANCO-FOMBONA, *Letras y letrados de Hispanoamérica*, París, 1908.

4 MANUEL MACHADO, *La guerra literaria*, Madrid, 1913.

5 MANUEL GÁLVEZ, *La vida múltiple*, Buenos Aires, 1916.

6 ALVARO MELIÁN LAFINUR, *Literatura contemporánea*, Buenos Aires, 1918.

7 FRANCISCO CONTRERAS, *Les écrivains contemporains de l'Amérique espagnole*, París, 1920.

8 FRANCISCO CONTRERAS, *L'esprit de l'Amérique espagnole*, París, 1931.

9 ARTURO MARASSO ROCCA, *Estudios literarios*, Buenos Aires, 1920.

10 ALBERTO ZUM FELDE, *Crítica de la literatura uruguaya*, Montevideo, 1921.

11 JUAN M. FILARTIGAS, *Artistas del Uruguay*, Montevideo, 1923.

12 D. OSVALDO CRISPO ACOSTA ("Lauxar"), *Rubén Darío y José Enrique Rodó*, Montevideo, 1924.

13 ERWIN K. MAPES, *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío*, París, 1925.

14 ARTURO TORRES-RIOSECO, *Precursores del modernismo*, Madrid, 1925.

15 ARTURO TORRES-RIOSECO, *La novela en la América hispana*, Berkeley, Calif., 1939.

16 PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Madrid-Buenos Aires, 1927.

17 ISAAC GOLDBERG, *La literatura hispanoamericana*, Madrid, 1930. Versión de *Studies in Spanish American Literature*, New York, 1920.

18 MAX HENRÍQUEZ UREÑA, *El retorno de los galeones*, Madrid, 1930.

19 ANGEL VALBUENA PRAT, *La poesía española contemporánea*, Madrid, 1930.

20 JUAN MARINELLO, *Literatura hispanoamericana. Hombres. Meditaciones*, México, 1937.

Visión de la Nueva Poesía del Brasil

(Conclusión)

Alvaro Moreyra

NACIDO en 1888, en la progresista ciudad de Porto Alegre, Alvaro Moreyra representa —en lo más caracterizado de su labor— el tono de sutil ironía, tan humano y saudoso. Desde Heine y Laforgue hasta Alfonsina Storni y Alvaro Moreyra, los poetas irónicos han sido siempre los grandes melancólicos. La sonrisa burlona es como la gota amarga que queda en el fondo de la copa de champaña. El estilo de Moreyra, que en sus comienzos presentaba afinidades con poetas simbolistas, ha evolucionado luego hacia expresiones más libres y sencillas, a la par que el elemento autóctono —no en su faz puramente objetiva, sino afinado por la emoción— ha dado mayor variedad y americanidad a la obra de este artista, iniciado en el mundo literario en 1911, con su tomo *Leyenda de la luz y de la vida*. Puede afirmarse que Alvaro Moreyra es de los poetas más sensibles del Brasil, lo que significa asegurar que es de los más humanos. Representa gallardamente, en la lírica total de su patria, el intelecto del Estado de Río Grande del Sur, tan culto e histórico.

Murillo Mendes

Este poeta, oriundo del Estado de Minas Geraes, afirma en una de sus más celebradas realizaciones:

> No me juzguéis por mi palabra y mi sociedad.
> Juzgadme por mi silencio y mi soledad.

XUM

Debemos, sin embargo, afirmar que de la palabra poética de Murillo Mendes —la sociedad espiritual— surge un juicio altamente entusiasta de los méritos de este artista tan personal. Su obra no hay que buscarla únicamente en sus libros. Está también en un sinfín de revistas juveniles, a las que Murillo Mendes llevó su generoso fervor, su espíritu de lucha, su actividad ejemplar, en una labor vasta en la que figuran, sin duda, poemas que en su hora fueron necesarios como carteles de renovación, pero que hoy resultan algo caóticos. Hay que reconocer, en definitiva, que se trata de un poeta noble y originalísimo, siempre ávido de nuevas zonas de lirismo denso y substancial, lo que lo señala con relieves singulares en el conjunto de poetas de su tierra, de la que es uno de los valores más apreciados y discutidos a la vez. De Murillo Mendes ha dicho un crítico brasileño: "Alguien querrá pegarle el rótulo de surrealista. Pero él se ríe. Desconcierta. Su poesía ya es profunda y seria como en las páginas de la época posterior a su conversión; ya revienta en el aire, vacío y frágil, como una pompa de jabón."

Menotti del Picchia

Como Casiano Ricardo, es miembro de la Academia Paulista de Letras. Y es una figura histórica en la lucha por imponer en San Paulo —allá, alrededor de los años 1919-23— las conquistas de expresión de la nueva poesía universal, uniéndolas a las necesidades y originalidades propias de la sensibilidad brasileña. Reunió sus poemas en el tomo *Lluvia de granizo,* publicado en 1925, su libro inicial. En él figuran páginas como las tituladas "La callejuela", "El espejo", "Telaraña", "Lo que dicen las cosas", etc., de gran riqueza imaginativa y agudizada sensibilidad. Lo mismo puede afirmarse de sus *Impromptus urbanos,* donde la gran ciudad de San Paulo aparece en enfoques líricos muy originales. Tanto en su libro *Lluvia de granizo* como en *Poemas de amor* y otras obras, este autor revela genuinas dotes de poeta fino, armonioso, entusiasta. Emplea con preferencia el verso libre, y al referirse en un poema a la excesiva preocupación de estilo de Olavo Bilac, afirma:

> Amabas demasiado la frase bonita,
> la rima complicada,

y mi tierra es agreste, es áspera y morena,
y el arte medido es pequeño
para cantar una patria demasiado grande.

Es de lamentar que otras actividades de Menotti del Picchia —especialmente la novela y el periodismo— hayan distraído su atención por la labor poética.

Oswaldo Orico

Consideramos que es en las páginas de ese delicioso poemario titulado *Danza de las luciérnagas,* donde este cultísimo intelectual ha reflejado mejor su personalidad de poeta. De una musicalidad finísima, de un gran poder de sugestión, ese libro —publicado en 1923— no adolece de ese exceso de vaguedad, de ese lirismo fácil e insubstancial que a menudo es "el contra" de muchos poemarios ricos en valores musicales. Su poema a Ouro Preto, la histórica ciudad del Estado de Minas Geraes, es de lo más valioso del libro, y se fija para siempre en nuestra memoria. La sutil espiritualidad de este libro de Orico, su lenguaje de ensueño, su inefabilidad, su sortilegio de imaginación, que anima e idealiza todo lo que toca, hacen evocar la bella afirmación de Pascal: "Dios ha representado, en las visibles, las cosas invisibles."

Debemos agregar también que Oswaldo Orico, miembro de la Academia Brasilera de Letras, es uno de los intelectuales más eruditos de su patria, y que sus prosas poseen nervio y personalidad. Es este escritor un fervoroso americanista y realiza en su patria una vasta labor oficial en pro de la cultura y de la fraternidad continental. Es autor de varios eruditos estudios sobre la Amazonia, su tierra. Reside en Río de Janeiro.

Oliveira e Silva

Dedicado a los poetas de Recife, su ciudad natal, Oliveira e Silva publicó en 1922 su breve colección de poemas titulada *Horizonte.* Una sutil atmósfera de melancolía, de ternura humanísima, envuelve esos cantos y los que les siguieron, dos años más tarde, con el título

general de *El poema de la humildad*. Ya en estas páginas se advertía una mayor ductilidad expresiva. Lo mejor de este poeta está en su libro *El vuelo interrumpido* (1930). Muy especialmente en la sección titulada "Alma de mi Brasil", Oliveira e Silva presenta poemas que —puede afirmarse sin temor de exagerar— figuran junto a los mejores de la nueva lírica del Brasil.

¡Qué profundización, qué exploración del alma autóctona, de sus mitos, de sus leyendas, de sus matices más originales y vivientes! ¡Y qué estilo fuerte y delicado a la vez, de una diafanidad y agilidad perfectas! Pero sería injusto que la preferencia de esta poesía de Oliveira e Silva silenciara el elogio de las otras páginas, de tono íntimo, de vehemente palpitación sentimental muchas veces, de concentrada riqueza conceptual. Actualmente este joven poeta, doctorado en Derecho, prepara la publicación de un nuevo poemario que, teniendo en cuenta sus genuinas dotes poéticas y su noble deseo de superación, ha de constituir sin duda, una fiesta lírica. Dicho libro llevará, posiblemente, el título de *Sagitario*.

Raúl Bopp

Como la casi totalidad de los colegas de su generación, Raúl Bopp expresa sus inquietudes líricas en versos libres, de ritmo personal. En sus poemas, el paisajista aparece siempre unido al emotivo. Gran artista, sabe captar los matices realistas de las cosas, pero al darles vida lírica, las jerarquiza con su intensa vibración estética y su humana ternura. Y ya nos hable de la "cunhantan" (doncella indígena) que se aproxima a las orillas del río paterno, o nos evoque aquella dolorosa vagabunda con fama de bruja, que pasaba entre el medio y la cruel ignorancia de los niños de un pueblito de cerros, Raúl Bopp se caracteriza por la virtud —no muy general en sus hermanos en arte— de condensar en pocos versos todo un mundo de sugestiones, de emociones, de imágenes. Es un hábil estilizador, un artista muy original, que posee densa cultura de las conquistas de la nueva poesía universal, especialmente en lo que a formas expresivas se refiere.

Bopp ha sido representante diplomático del Brasil en el Japón.

Carlos de Paula Barrios

Nacido a orillas del Amazonas, en el simpático Estado de Pará, Carlos de Paula Barros se radicó en la capital de su patria. Pero la evocación de su magnífica tierra norteña ha estado siempre viva en su corazón. Es su terruño el que canta en las páginas de su primer libro, publicado en 1928, en Río de Janeiro, con el sugestivo título de *Muirakitans* (es decir, talismán que las Amazonas regalaban a los indios Guacaris, según la tan discutida leyenda). También hay visiones paraenses en su segundo libro *Calendario* (1930), donde Barros agrega una nueva faceta: la de lírico eminentemente subjetivo, faceta que rutila en las primeras poesías de dicho tomo. Es autor también del delicioso libro *Teatro escolar* (1934), modelo en su género. Y de una larga leyenda indígena, versificada con verdadero arte: "Yaraporanga" (1935), leyenda inspirada en un relato que en la tribu Catania hicieron a Alvaro Arnoso de Mello Leitão. La generosa actividad de Carlos de Paula Barros produjo una obra de vastas proporciones: la traducción al portugués de *Guarany*, la ópera inmortal que musicalizó el gran brasileño Carlos Gomes (1839-96) y que se ha representado con éxito en los grandes teatros líricos de todo el mundo.

Padua de Almeida

Es poeta de sentido social y de expresión ardiente y nueva, con algo de profético y de reivindicador. En este aspecto no llega nunca, felizmente, al tono discursivo y altisonante. Su seguro instinto estético lo aleja de esas zonas antipoéticas. Y una piedad sincerísima, caliente de humanidad, vibra siempre en lo más hondo de esos poemas. Ha dicho un crítico brasileño que Padua de Almeida, "el singular autor de *Mi sombra* —su impresionante estreno— y de ese reciente *Instante universal*, tiene una visión amplia y magnífica de la época actual, de la ansiedad y del clamor de los pueblos en el día de hoy".

Y Tasso de Silveira, el gran poeta y crítico, uno de los escritores católicos más valorados en el Brasil, ha afirmado con razón que "desde Castro Alves, el acento político universalista no vibró nunca con sonoridades tan vivas en la poesía brasileña, como en los poemas de Padua de Almeida".

XUM

Francisco Galvão

Dichoso tú, Anacreonte,
que de la vida no conociste el dolor,
sino el licor.

Así canta este poeta en una de sus más originales y sentidas composiciones. A su agilidad rítmica une su viva imaginación. Él sabe bien que la poesía tiene su lenguaje propio —lenguaje de imágenes— en el que el hombre, en bondad de belleza, dice a sus hermanos su mensaje, en esta vida "mala y divina, terrible y dulce", que llamó un poeta.

Tienen los poemas de Francisco Galvão una línea armónica muy acentuada. Hay en ellos un perfecto equilibrio, sin que esto signifique que se trata de un poeta parnasiano. Al contrario. Una ardorosa y fina emotividad, una sensibilidad agudizada y quintaesenciada, son presencia constante en las obras de Galvão, poeta eminentemente lírico, autor de esta armoniosa invocación:

Beethoven, ¡oh mi hermano!, llora conmigo
en la paz de las sombras, en el jardín sin rosas.

Poemas dedicados a la naturaleza del Brasil han denotado en Francisco Galvão gran vigor descriptivo.

Carlos Drummond de Andrade

En su fuerte contenido espiritual, el lirismo de Carlos Drummond de Andrade da una visión algo pesimista de la vida, visión siempre elevada e interesante. Intelectual atormentado y trascendente, refleja ese matiz poético que hallamos en todos los países, en todos los tiempos. En el conjunto lírico del Brasil, de voces quizá algo vehementes en su inspiración y demasiado opulentas de expresión, Drummond de Andrade se caracteriza por su sobriedad. Por ello, quizá podrá afirmarse que no es de los líricos representativos de la idiosincrasia tropical de su patria. (¿No fué Waldo Frank quien dijo que "La selva es la tonalidad y el símbolo de la naturaleza humana brasileña"?)

Representa Drummond el matiz espiritualista, el intelectualismo depurado, la sonrisa filosófica, la ironía melancólica. De su libro

Alguna poesía, que publicó la editorial Pindorama, de Bello Horizonte, dijo Manoel Gahisto: "Las imágenes de la vida, trazadas con lápiz rápido, sugieren a menudo más de lo que muestran: tal es la poesía de este joven autor, que encierra en algunas palabras visiones justas y que se cuida de definir demasiado la emoción correspondiente."

Wellington Brandão

El "Psalmo a la raza venidera" es una de las más acabadas realizaciones de este poeta. En él —como en algunas de las más originales páginas de Padua de Almeida— el lírico se une al pensador, con algo de profeta. Pero —también como en Padua de Almeida— no cae el poeta en el tono enfático, pues logra que sus conceptos vivan siempre en un ambiente de auténtico lirismo. Y aunque quizá se halle a veces cierta afinidad con Walt Whitman, puede afirmarse también que los dos autores brasileños que aquí nombramos se expresan más musical y sutilmente, sin perder su brío vital. Como muchos de los líricos de su idiosincrasia, Wellington Brandão ha recurrido muchas veces a la prosa para decir su mensaje con más libertad. Su "Berceuse para la máquina rudimentaria", página originalísima, es bien representativa de la prosa de un alto poeta — prosa multicolor, multirrítmica, de un enorme poder sugestivo, imaginativo y emotivo.

Raúl Machado

Afinado lirismo el de Raúl Machado. En él se hermana, a la limpidez de expresión, la música de las imágenes y un corazón caliente de humanidad. El poema "Indulgencia" define bien las características espirituales y técnicas de este artista. Vamos a traducirlo:

Brazo rígido . . . corazón frío . . . ojos enjutos . . .
el Hombre golpea la Tierra. ¡Y la Tierra, generosa,
le da flores y frutos!

La hiere aún más hondo,
rásgale las entrañas . . .
Y ella, más generosa,
le da vida y riqueza:

la salud del agua térmica,
el tesoro de los minerales
y de las piedras rutilantes . . .

El Hombre abre a la Tierra una ancha llaga viva
de muchos palmos de profundidad.
Y ella, de aquella llaga,
para calmar su sed le da su sangre.

Un día, el Hombre muere. Y se le pone
el brazo más rígido,
el corazón más frío.
Y ella,
maternalmente, sin rencores
—¡después de tanta ofensa y tanto golpe!—,
lo recibe en su seno
y lo cubre de flores . . .

Ildefonso Falcão

Con opulencia e inspiración ha cantado la naturaleza de su patria. En sus poemas se siente el olor a la tierra llena de sol tropical. Esta objetividad se aúna muchas veces a la emoción humanísima del poeta, como en el canto evocativo "Viejo vaquero". Pero sin duda, la característica más saliente de Ildefonso Falcão es la poesía orquestal, luminosa, con algo de cascada rutilante. Así, el poema "Luz, mucha luz" debe citarse como una de sus más bellas realizaciones. Por algunas de sus facetas, recuerda Falcão, a veces, a Rudyard Kipling (al Kipling poeta de los "Songs of Empire"), superándolo Falcão por su mayor expresividad y exuberancia colorística. A su vez, Kipling ha sabido enfocar mejor las figuras humanas y la sobriedad de su estilo se une a una mayor riqueza conceptual.

Sergio Millet

Ha realizado una inteligente y generosa labor en pro del conocimiento de la literatura brasileña en el extranjero, especialmente en la *Revue de L'Amérique Latine* de París. Comentarista fino y erudito, traductor comprensivo, ha vertido al francés muchas prosas y poesías de autores brasileños contemporáneos, seleccionados con espíritu ecléctico.

Su labor poética se caracteriza por la hondura del contenido emocional y conceptual. Conocedor de las modalidades expresivas de la poesía nueva, las ha asimilado con inteligencia y personalidad.

Su poema "Religión", de tono íntimo y extraordinaria sensibilidad, es una admirable realización, de un carácter poco común en la lírica brasileña. Es un breve monólogo, de sencillo tono familiar, desbrozado de todo prosaísmo, por la emoción del poeta y la limpidez del estilo. Fué elegido recientemente miembro de la Academia Paulista de Letras.

Felipe d'Oliveira

Como Alvaro Moreyra, procede del Estado de Río Grande del Sur. Se inició en la vida literaria más o menos al mismo tiempo que Moreyra. Su primer libro, *Vida extinta,* apareció en 1911.

Es Felipe d'Oliveira un poeta de rica vida interior. Si bien no se puede decir que pertenece al grupo simbolista —pues hay en su estética elementos de la escuela post-simbolista— su obra tiene muchas veces puntos de contacto con varios de los más ilustres poetas franceses que dan un valor primordial a la música del verso, a la emoción levemente esfumada, a la virtud de sugestión, tan cara a Mallarmé. La brasilidad de Felipe d'Oliveira está en su esencia anímica, en su saudade, ese sentimiento tan sutil y complejo de que ya hemos hablado... Evolucionó más tarde hacia corrientes de lirismo dinámico, de expresión surrealista.

Murió muy joven. Sus amigos fundaron una sociedad literaria con su nombre, en Río. Editan la lujosa revista *Linterna verde.*

August Meyer

Otro poeta gaucho, es decir, nacido en el Estado de Río Grande del Sur. Su ascendencia germánica no se transparenta en sus versos, de una gracia y emotividad realmente latinas. Sin duda, la influencia del maravilloso ambiente donde se desarrolla su existencia ha deslumbrado —anulándolo— todo avatar europeo.

Es Augusto Meyer uno de los líricos brasileños que con más entusiasmo han captado en su paleta lírica la multicolor fiesta de la naturaleza de su patria. Su temática vernácula es rica y original.

XUM

Pintor y músico a la vez. Y, como Flaubert, bien puede decir que "hay paisajes tan lindos, que uno desearía apretarlos junto a su corazón".

Su obra fundamental: *Giraluz,* editada en 1928, en Porto Alegre.

Anisio Galvão

Muerto en plena juventud y en pleno impulso de creación artística, este pernambucano no pudo realizar su obra con la intensidad de que era capaz. Pero lo que ha dejado es más que suficiente para darle un puesto de distinción en la lírica brasileña.

La mayor parte de su obra fué escrita alrededor del año 1924. En su creación lírica entran muchas veces elementos del ultraísmo de aquella época. Una entusiasta amistad con la más nueva poesía de aquel entonces, y un viaje que realizó a Europa, contribuyeron sin duda a que se adviertan en la poesía de Anisio Galvão aspectos propios de la lírica europea y, más especialmente, francesa. Pero Anisio supo dar a su obra ese matiz personal, voz temperamental, que caracteriza al poeta verdadero. Y páginas suyas, como "Redención" y "Claro de luna" —algo extensa esta última—, son reflejos a la vez de una época literaria y de una individualidad lírica.

Evoquemos su figura como la de un genuino artista, un espíritu noble y fraterno y un fervor juvenil ávido de saber y de crear.

Augusto Federico Schmidt

Pájaro ciego, Navío perdido y *Canto de la noche,* son libros en que este poeta ha ofrendado su palabra musical, de una subjetividad intensa y densa.

No es Augusto Schmidt de los poetas más representativos de la sensibilidad brasileña. Su obra posee carácter universal, quizá bastante europeo. Sus poemas "Oiremos la voz del otoño" y "Elegía" —creaciones recientes— confirman esa impresión, a la vez que revelan la marcha ascensional de este artista, tanto en la belleza de la expresión como en el emotivismo cada vez más transparente.

Lejos de nosotros el intentar reprochar a Federico Schmidt el carácter poco autóctono de su obra. Así como en su país viven ciu-

dadanos venidos de todo el mundo, así su lirismo debe participar y participa del color universal, de ese amor universal que es sinónimo de humanidad.

Ismael Nery

Su lirismo es hermano del que se expresa en la tercera fase de Jorge de Lima, es decir, un neocatolicismo, en la búsqueda, el hallazgo y la prédica de la armonía entre lo humano y lo divino, el coro de lo celeste y lo terrestre, en una noble, dichosa y fecunda solidaridad. Como Rainer María Rilke, este poeta podía afirmar que "los versos son experiencias".

Ismael Nery falleció en 1934. Su obra dejó muchos discípulos. No es la suya una poesía para ser gustada por quienes prefieren el ritmo tintineante y los vocablos precisos. Es una poesía que se aparta de las rutas conocidas, en un arduo y muy loable afán de explorar nuevos mundos y traer su mensaje de verdad y de belleza. Tiene afinidades con Jacques Maritain. Su obra posee vida múltiple; nunca se agota su poder sugestivo. Es bien característico de su modalidad el breve poema titulado "La virgen inútil".

Ascenso Ferreira

Este pernambucano posee una personalidad artística muy diferente a la de Nery. Andrade Muricy dice con razón que "Ascenso Ferreira está en el límite entre la poesía y el canto popular". Su verso es sencillo, límpido, ondulante, nuevo. De él es esta deliciosa estrofa, brasilerísima:

Yo vi al Genio de la Raza.
(Apuesto a que ustedes están pensando
que voy a hablarles de Ruy Barbosa.)

No.
El Genio de la Raza que yo vi
fué aquella mulatita chocolate,
ondulando en un baile frenético,
el martes de carnaval.

XIIM

Rodovalho Neves

También es pernambucano, aunque bromea mucho menos que su coterráneo Ferreira. El libro de Neves titulado *Casa vacía* (1929) contiene poemas valiosos, tanto en el aspecto objetivo como en el subjetivo, tanto en la cuarteta de sabor popular como en la poesía refinada. Evoca a veces las "Doce canciones" de Maeterlinck. Por ejemplo, en este breve poema que traduciremos, "En aquella casa":

En aquella casa grande
vive mi sombra,
buscando mi pasado.

¿Se habrá perdido el pasado
en esa casa tan grande,
en esa casa tan grande
—grande como nunca vi—
que te sirve de morada?

Debe de estar embrujada.

Mi sombra vive allí.

En esa casa tan grande.

Rodovalho Neves es miembro del Instituto Brasileiro de Cultura, de Río de Janeiro.

Vinicius de Moraes

Publicó este poeta, en 1935, su volumen *Forma y exégesis*, al que siguió, tres años más tarde, *Nuevos poemas*. Refleja su espíritu con la misma espontaneidad y armonía en el verso libre y en el soneto. Nosotros lo preferimos en el verso libre. Poeta subjetivo, tiene un noble anhelo de dar a su obra fuerza emotiva y riqueza de expresión. La labor ya realizada es bella y generosa, de honestidad artística. Cabe esperar aún obras superiores, teniendo en cuenta la juventud del autor y su entusiasmo por el arte.

En 1938 fué becado para realizar estudios en la Universidad de Oxford.

Theodomiro Tostes

No es poeta fácil ni muy accesible. Evoca a veces a Juan Ramón Jiménez, no al de los romances nostálgicos o pastorales, ni al de los alejandrinos de *Soledad sonora,* sino al de los versos escritos después de *Sonetos espirituales.*

Andrade Muricy califica a Tostes de "neosimbolista" y dice que este poeta, en su obra, "parece alguien que entreviese un nuevo universo". Y así es, en efecto.

Para valorar ampliamente su lirismo, es necesario que el alma se abra igual que la rosa ávida de rocío.

Como Jules Supervielle, Theodomiro Tostes debe opinar, sin duda, que "la poesía es un grito secreto".

Leão de Vasconcellos

Es el Paul Geraldy de la poesía brasileña. Su libro *Tatuajes sentimentales,* publicado en 1933, y traducido más tarde al español por V. Lillo Catalán, es de un lirismo emotivo, leve, burbujeante, sedante. Su expresión es bastante sintética. Lo mismo puede decirse de *Nuestra Señora de la Ausencia,* tomo editado en 1936.

Leão de Vasconcellos procede del Norte, de la ciudad de Fortaleza.

Rodrigues de Abreu

Este poeta del Estado de San Paulo falleció en 1927, del mismo mal que se llevó a Chopin y a Samain. Su lirismo, de una gran nobleza, de una delicadeza admirable, refleja las gamas de un espíritu elevado, que no debe olvidarse. También en su poesía hay algo de Chopin. A veces evoca a Debussy, en su vaguedad soñadora, en su estilización depuradísima.

Este poeta de agudizada sensibilidad y vida melancólica, publicó los siguientes libros: *Nocturnos* (1919), *La sala de los pasos perdidos* (1924) y *Casa destechada* (1927).

XUM

Raúl de Leoni

Otro poeta ya alejado de este mundo. Se inició en 1919 con su "Oda a un poeta muerto". Publicó más tarde *Luz mediterránea* (1922). De este libro existe una segunda edición (1928), en que se incluye la "Oda a un poeta muerto" y se recopilan varios "poemas inacabados".

De la lírica de Raúl Leoni destacamos su magnífico poema a Florencia —una de las más bellas páginas en elogio de la ciudad de la "Piazza de la Signoría"— y su alucinante "Nocturno". La poesía de este autor es austera y espiritual, apretadamente bella. Es como el coloquio de un alma atormentada de sabiduría, alma cristiana y pagana a la vez, que bebió ávidamente la copa de la vida y del arte. Junto a páginas breves y sonetos, hallamos en su obra poemas a la manera de torrenciales sinfonías. Hay en su poesía emoción humana muy noble, hondura filosófica, sentido cósmico.

Lucio Cardoso

Este poeta del Estado de Minas Geraes tiene en la actualidad veintiséis años de edad. Su primera obra, *Maleita,* apareció en 1934. Le siguió, dos años más tarde, *Salgueiro.* Son dos novelas.

A pesar de su juventud, Lucio Cardoso ha realizado ya una obra lírica de subidos quilates. En su labor aún no coleccionada en libro, se valora un poeta que, en el plano surrealista, consigue creaciones destacables por la agudeza de su sensibilidad, la novedad de sus bellas imágenes y lo denso de su lirismo. Son dignos de mención sus poemas "A una rosa" y "La llama nocturna".

Otros poetas

Francisco Karan es lírico de expresión sobria y viva sugestión. A veces, como en su breve poema "Sensaciones", tiene algo de epigramista. Ha escrito también magníficos versos místicos.

Poesía del hombre, libro de Mello Mourao, nos trae la vivencia de un poeta trascendente y vigoroso, con algo de Walt Whitman y Paul Claudel, en su ritmo sinfónico, en su acento profético, en su sentido cósmico. Tiene notas de misticismo.

También Abgar Renault deja oír su voz mística, aunque de tono más íntimo que Mello Mourao. Su poema "Ignotus", al dios desconocido, es una de las más bellas oraciones líricas, de las más estremecidamente emotivas. La estética de Abgar Renault evoca a veces a Rabindranath Tagore, a quien ha traducido. Es también un sonetista admirable.

Aunque se destacó especialmente como ensayista, Néstor Víctor (autor de interesantísimos estudios de la personalidad de Novalis, Nietzsche, Maeterlinck, Ibsen, Whitman, etc.), dejó un libro de poemas titulado *Trasfiguraciones,* que debe recordarse por la nobleza de sus sentimientos y la riqueza de su estilo, características constantes en la obra de este notable brasileño.

Oliveira Ribeiro Netto, que pertenece a la Academia Paulista de Letras, ha publicado con éxito varios volúmenes de versos, de profunda emocionalidad. Su tomo más reciente es *Estrella del alba,* con grandes progresos en la pureza de la forma y la sutilización de los sentimientos. Saludamos en Ribeiro Netto a una personalidad poética en constante *élan* creador.

Manoel Maia Junior, fallecido muy joven, en 1927, cuando cursaba en Río estudios de Derecho, dejó una serie de poemas inéditos, muy finos y personales, que manos piadosas publicaron en 1929, en un tomo titulado *De la tristeza resignada.* Lleva un bello prólogo de su amigo Cardilho Filho, poeta también, de quien debe hacerse una especial mención a su canto "América", en que exalta la grandeza y el destino del Continente que abre sus brazos fraternos a los doloridos del mundo.

Lacerda Pinto es un ensayista cultísimo y poeta de alta inspiración. Su poesía "Benedicte" refleja una emoción mística muy honda:

> Benditas vuestras manos, Señor,
> que ahora me hacen juntar mis manos
> y agradeceros la dulzura del paisaje y de los colores
> y esta alegría silenciosa
> de mi corazón lleno de Vos.

Guilherme de Castro e Silva, que a los trece años de edad (1927) publicó, prologado por Ronald de Carvalho, su libro *Alegría,* es autor también de *Poemas nuevos* (1934), revelando grandes conquistas, tanto en la originalidad y belleza del estilo, como en la den-

XUM

sidad de sus sugestiones emocionales. Este joven poeta se caracteriza también por su opulencia imaginativa. Refiriéndose a los *Poemas nuevos,* afirmó un crítico brasileño que "elogiaba, sobre todo, el equilibrio de un filón poético insistente y la música de medio tono, que denuncia la presencia del alma, aún insegura, aún tímida, pero ya impregnada de todos esos presentimientos y resonancias propios de la atmósfera de la poesía".

Los *Cánticos bárbaros* de Mario Cruz, que obtuvieron un primer premio de la Academia Brasilera de Letras, reflejan a un lírico que, en moldes clásicos de expresión, obtiene excelentes efectos por la agilidad de sus ritmos.

En suntuosa edición publicó Augusto de Almeida Filho, recientemente, sus *3 momentos de poesía,* de los que destacamos, por su originalidad y musicalidad, los "Idilios árabes".

Harold Daltro dió a la estampa en 1928 *La leyenda interior,* libro al que siguió, en 1930, *Flor del asfalto.* El crítico francés Jean Duriau dijo de Harold Daltro: "Hay una gran sinceridad ingenua en este joven poeta que ha sabido trasmitir a ciertos temas banales una renovación de vida, de alegría y de tierno encanto."

Un vigoroso talento descriptivo reflejan los poemas de Silveiro Netto. Su tríptico *Fronda al sol* es como una alucinante aguafuerte de la selva brasileña.

Solón Borges dos Reis, que ejerce el magisterio en el Estado de San Paulo, es autor del tomo de versos titulado *Apostasía,* que apareció en 1936. Revela un noble temperamento, de expresión espontánea. Pertenece también al Estado de San Paulo Ibrantina Cardona, cuyo mejor libro, *Alas rubras,* apareció en 1939. Es poetisa vehemente, colorista y conceptual a la vez. En algunas ocasiones explora la veta de los motivos autóctonos. Otra inspirada poetisa es Walkyria Neves Goulart, viuda del muy erudito escritor Jorge Salis Goulart. Walkyria ha enriquecido, con su poesía refinada y musical, el coro lírico del Estado de Río Grande del Sur, en el que figuran valores tan altos como Ernani Fornari, poeta de rica vibración humana y armonía expresional.

La *Rapsodia gaucha* de Flavio da Silveira posee las buenas cualidades de la epopeya y está libre de los defectos inherentes a ese género de poesía. Merece destacarse por ser una nota no muy corriente en la poesía brasileña, que, en general, tiene el acierto de evitar los poemas de excesiva extensión, porque sabe que la síntesis —que de

ninguna manera está reñida con la riqueza formal o conceptual— es una de las más grandes conquistas de la nueva poesía.

Nacido en el Estado de Río Grande del Sur, Vicente Fittipaldi escribió sus más bellos versos durante su residencia en la ciudad de Recife. Sus poemas autóctonos son sabrosos como frutos del trópico. También es de Río Grande Waldemar de Vasconcelos, temperamento ecléctico, que sabe valorar estéticamente la vida y la naturaleza. Es, asimismo, ensayista cultísimo. Reside en Río.

En 1927 publicó Pedro Vergara, en la ciudad de Porto Alegre, su libro *Tierra impetuosa,* que dedicó a todos los poetas nuevos. Sus versos, de gran libertad y variedad rítmicas, están estriados de imágenes magníficas.

María Eugenia Celso, hija del eminente Conde Alfonso Celso, es autora de poemas delicados y emotivos. Creemos, sin embargo, que es *Vicentito,* muy hermoso libro en prosa, donde esta artista ha realizado su obra más interesante y original.

Al Estado de Minas Geraes —de donde son originarios Murillo Araújo, Murillo Mendes y Carlos Drummond de Andrade, cuyas características ya hemos apuntado— pertenece Heli Menegale. En el aspecto general de la lírica brasileña, quizá demasiado sonora y colorida —y esta característica es, en el caso del Brasil, una virtud, no sólo porque posee quilates estéticos, sino también porque representa un valor original, racial—, Heli Menegales se destaca por la línea severa y austera. Su poesía es íntima, personal, a media voz, muy lírica, muy fraterna. Recuerda a veces a Amado Nervo. Emilio Moura, más impetuoso, sabe dar a sus creaciones un sentido trascendente, penetra la entraña de las cosas, y su hondura conceptual no amengua la vibración emotiva de su canto. Muy distinta de la de Moura es la personalidad de Djalma Andrade, en cuyo lirismo burbujeante se refleja la vida cotidiana, con sus sonrisas y sus lágrimas. Casi desconocido es J. Edson de Melo, auténtico poeta, que reside en un pueblito. De las voces más brasileñas de Minas Geraes, debemos citar a Melo Macedo y Vinicius Meyer. El primero es un paisajista admirable, de un suntuoso cromatismo. Vinicius Meyer explora más el sentido racial y en sus poemas, tras el elemento objetivo, palpitan la saudade y la leyenda. Newton Beleza es poeta multifacético. Achilles Vivaqua publicó en 1928 una *plaquette* titulada *Serenidad,* en cuyas páginas supo animar, con un soplo de lirismo, las cosas humildes, sencillas, silenciosas. De ese libro preferimos el

XUM

"Nocturno de Bello Horizonte". Malo Cancado es poeta místico, grave, fino.

Entre las poetisas de Minas Geraes se destaca Henriqueta Lisboa, espíritu esencialmente soñador, ajeno a la gran sinfonía luminosa de su tierra. Ama la penumbra, las flores deshojadas, el silencio, la mansedumbre. Su lirismo, que resultaría falto de vida, se enriquece con una alta nobleza espiritual. De un temperamento semejante al de Henriqueta Lisboa es Carminha S. Gouthier, cuya poesía es, a veces, místico sahumador. En general, puede afirmarse que los poetas de Minas Geraes son los que con más asiduidad cultivan la poesía subjetiva, íntima, muchas veces religiosa. Ello se explica, por tratarse de una región situada en la altiplanicie, de muy frecuentes neblinas.

De Bahía, el Estado cuya simpatiquísima capital es, junto a sus grandes progresos edilicios, un museo de las tradiciones coloniales y una viviente estampa afro-brasileña, patria del gran poeta Castro Alves — es Carvalho Filho, autor de un bello poemario titulado *Integración,* del que dijo un crítico brasileño: "La gran plasticidad, la flexible receptividad de la adolescencia, refléjanse en este libro, con un ancho movimiento de aguas irisadas." Son también oriundos de Bahía: Eugenio Gomes, uno de los más grandes poetas de ese Estado; Godofredo Filho, cuyo lirismo posee una alta sugestión de símbolo; Pinheiro de Lemos, noblemente melancólico, y Rafael Barbosa, que canta así a la vida:

> Y te amo más que antes,
> hoy que mis manos no te alcanzan,
> hoy que mi boca siente, a un tiempo mismo,
> la dulzura y la amargura de tus frutos,
> ¡oh árbol encantado del sueño!
> ¡oh árbol encantado de la vida!

También de Bahía es Hildeth Favilla, poetisa que, siendo muy joven, publicó su libro titulado *Dolor suave,* al que siguieron *Sarabanda iluminada* y *Cascabel de oro.* Su poesía leve, espontánea, posee una gracilidad muy femenina.

Subiendo el mapa del Brasil, llegamos a Pernambuco. De allí proceden, como hemos visto, Manuel Bandeira, Adelmar Tavares, Olegario Mariano, Rodovalho Neves, Ascenso Ferreira. También pertenece a Pernambuco Joaquín Cardozo, de quien debemos desta-

car su poema a "Recife muerto". Es como un epitafio para todas las ciudades que van perdiendo su carácter, su personalidad y su gracia, en el voraz avance de la urbanización. También de Pernambuco son Gilberto Freyre y Austro Costa. El primero ha dado notas de una plasticidad, brío y fina ironía, muy de su tierra. El segundo, de una labor un tanto desigual en sus valores, es autor de poemas muy apreciables, por su pureza juvenil y su entusiasta lirismo.

Y más allá, en tierras cearenses, Antonio Girao Barroso y Sinó Pinheiro, autores, respectivamente, de los libros *Algunos poemas* y *Evangelización*.

Y en Cuyabá, donde la jungla del Estado de Matto-Grosso clava el verdor de sus garras, José de Mesquita dice su inquietud anímica en versos de forma correcta.

La generación novísima

Encabezaremos este desfile con el nombre de Ivan Ribeiro, cuyo libro *Aleluya*, publicado en 1937 bajo la advocación luminosa de Jorge de Lima, posee méritos más que suficientes para considerar a este poeta, no ya como una promesa, sino como una hermosa realidad. Tiene su libro una madurez rara de hallar en la obra primigenia de un poeta.

Otros poetas novísimos: Alfonsus de Guimaraes y Nazareno Alfonsus, ambos hijos del poeta parnasiano Alfonsus de Guimaraes; Etiene Filho y Milton Amado, de noble vibración mística. El lirismo de Violeta Branca, joven poetisa nacida en Manaos, en plena Amazonia, es espontáneo y claro, muy femenino. Recuerda a veces a la Juana de Ibarbourou de *El cántaro fresco* y *Raíz salvaje*.

Debe hacerse una especial mención del poeta Manuel Albano Amóra, que en la ciudad atlántica de Fortaleza, en el Estado de Ceará —el Estado del glorioso José de Alemcar—, publicó en 1938 su primer libro, titulado *Mañana de amor*, en que se destacan dos poemas muy emotivos: uno a Cristo, otro a Chopin. Como la mayor parte de los poetas novísimos, Albano Amóra cursa en la actualidad estudios universitarios.

Son también estudiantes los componentes del grupo "Generación", de Recife, de los que hablaremos a continuación, comenzando por Mario Souto Mayor, que en 1938 publicó un bello libro con el

XUM

título de *Mis poemas diferentes*. Souto Mayor canta con deliciosa saudade las cosas humildes y puras de la vida: los lirios del campo, las campanas cuya voz recuerda los días de la infancia, el dolor negro de los esclavos. La parte más substancial de esa colección de poemas es, a nuestro juicio, la que se agrupa en páginas que tienen un sutil tono folklórico, como "Sinos" y "Eu vou p'ra cas".

El "Himno al sertão" (es decir, a los lugares del interior del país, alejados de los centros de civilización), del que es autor Luis Gonzaga Santos, es una especie de orquestación exaltadora de la belleza, grandiosa y sencilla a la vez, de la vida *sertaneja*. Gonzaga Santos conoce y ama el *sertão*, al que llama "reserva heroica de brasilidad". En su libro vemos y oímos el *sertão*.

Guerra de Holanda posee un temperamento artístico muy diferente del de Gongaza Santos. Es un poeta sintético, que gusta de concentrar sus ideas emocionales en pocos versos. Es, en lo espiritual, un irónico melancólico. (Siempre la sonrisa es, en los poetas, un poco triste.) Muy bellos poemas contiene el libro *Audacia*, que Guerra de Holanda publicó en 1938.

Otros poetas de esta novísima generación: Pelópidas Soares, cuyo poema "Catendé" es una acuarela muy bien realizada. Anuncia su primer libro: *Luz de la vida*. Otros jóvenes también, o mejor, adolescentes, sueñan con la publicación del tomo querido que reunirá sus poesías: Demóstenes Soares, que gusta, como Guerra de Holanda, de la expresión sintética; Isaac Schachmick y S. Leão Netto.

La poesía moderna del Brasil, ya refleje el colorido jugoso de su naturaleza, ya nos lleve a zonas de fina emotividad, ya evoque mitos y leyendas o avizore la luminosidad de un porvenir mejor, se caracteriza por su acento humano. Es, en lo más bello de su perfil, una poesía de carácter nacionalista. Pero su nacionalismo no se encierra en fronteras, sino que busca sendas de fraternidad continental y universal. Como hemos visto, no falta, en la fiesta lírica del Brasil, el grupo de poetas que podrían pasar por autores extranjeros. Son los menos, es cierto, pero ello demuestra la amplitud de espíritu, la riqueza de facetas de esa lírica, la variedad de voces, que se unen formando un coro muy armonioso.

Y ya en los de tono humilde y popular, como en los de más suntuosa y refinada expresión, los poetas de ese gran país poseen una tensa vibración emocional, un generoso fervor de humanidad. Por eso puede afirmarse que estos artistas realizan con nobleza y

belleza la verdad del pensamiento de Rodolfo Binding: "Los poetas son quienes hablan el lenguaje maravilloso para el cual el pueblo es mudo, pero que, cuando lo oye en boca del poeta, lo reconoce como el suyo propio."

GASTÓN FIGUEIRA,
Montevideo.

La Literatura de Chile

Examen y refutación de un libro de don Mariano Latorre

CUENTA Rousseau, con la maravillosa indiscreción que le caracteriza, que en una de sus aventuras de amor en Italia vió frustrados sus esfuerzos cuando la dama de sus pensamientos estaba completamente convencida de la bondad de su causa. Al ver esto, la fiera napolitana no pudo permanecer tranquila, y lo rechazó altivamente diciendo: "Lascia le donne e studia le matematiche." En el caso de don Mariano Latorre, que ha publicado en Buenos Aires un libro titulado *La literatura de Chile,* las matemáticas son las novelas y los cuentos, y las mujeres son la crítica y la historia literaria. Lo prueba, por lo demás, con la irresistible elocuencia de los hechos, la propia división del libro. En un módico volumen de doscientas páginas, espacio seguramente no muy holgado para condensar la historia literaria de Chile, el autor se dió maña para deslizar treinta, que son las que abren el volumen, dedicadas a no otra cosa que a describir el ambiente físico y algunas particularidades humanas de Chile. Estas páginas son legibles todas, y algunas son hermosas. El autor sabe describir la naturaleza, y haciendo ejercicios de estilo pierde por completo la noción de que debe redactar una obra de otro género, de otro sentido, dirigida más a comunicar nociones útiles que a embelesar a sus lectores. Pero todo pasa, y esas páginas iniciales del libro también terminan un día: el lector siente la aprensión de que se acerca la hora de la prueba suprema.

El señor Latorre es profesor de castellano desde hace más de treinta años, y desde unos quince enseña literatura chilena en el Instituto Pedagógico. Si los títulos correspondieran siempre a la realidad, debería ser la mejor autoridad en historia literaria de Chile, y

XUM

sus monografías y estudios críticos deberían ocupar sitio de honor en las publicaciones científicas del país y del extranjero. Pero es sin duda difícil servir al mismo tiempo a dos amos, y no cabe dudar de que, como en el caso de Rousseau, el señor Latorre deberá volver a "le matematiche" desde el momento mismo en que se convenza de que no son "le donne" las más indicadas para su temperamento. Después de haber recorrido más o menos detenidamente la bibliografía crítica de la literatura chilena, no sé que el señor Latorre haya dedicado a este tema sino dos estudios significativos: un trabajo sobre Daniel Riquelme y una antología del cuento chileno, cobijada a la sombra de la Biblioteca de Escritores de Chile. Al decir que estos trabajos son significativos no pretendo decir con ello que sean excelentes, dignos de ser creídos y aptos para ayudar al estudioso que pretenda saber algo más que lo vulgar sobre sus respectivos temas. No: el único motivo que los hace aparecer más descollantes es que el señor Latorre logró en ellos ahondar algo su estudio y no limitarse a escarceos frívolos sobre la materia, que es en cambio lo que ha hecho en las otras ocasiones en las cuales ha tomado también a las letras chilenas como motivo.

Y para que se vaya viendo la escasísima preparación con la cual emprendió sus exploraciones el señor Latorre, bastará señalar que en este libro publicado en Buenos Aires concede a Daniel Riquelme el honor de ser señalado como uno de los mejores cuentistas chilenos (p. 134-5), después de haber dicho contra él cuanto era posible en el prólogo biográfico que le dedicó al recopilar, también para la Biblioteca de Escritores de Chile, el volumen titulado *Cuentos de la guerra*. En una ocasión el señor Latorre pasó indiferente ante el mérito de la obra de Riquelme; en la otra, esa obra le impresiona gratamente y le arranca aplausos. Este cambio de frente arguye escasa solidez de las ideas críticas, y puede atribuirse en general a que para el señor Latorre la literatura chilena, a pesar de los títulos, de la cátedra en el Instituto Pedagógico, etc., no es motivo de estudio serio, ni detenido, ni profundo, y a que, como novelista que es, no predominan en su espíritu los conceptos sino las imágenes directas de la vida. Podría decirse algo más tal vez acerca de la antología de cuentistas chilenos que mencionamos más arriba, pero acaso sería cruel hacerlo. La comisión de la Biblioteca de Escritores de Chile, que por cierto no ha querido arrojar al ridículo a uno de sus componentes, mantiene sin circular ese libro. ¿Se necesita más? No, no se

necesita, y como yo por mi parte tampoco quiero ser cruel, nada más diré sobre este asunto.

Fuera de estos dos intentos igualmente desafortunados, el señor Latorre ha escrito algunos artículos sobre literatura, y ha pretendido "interpretar", como él dice con extraña frecuencia, algunos de los fenómenos de orden crítico que ofrece la literatura chilena. Ninguno de estos trabajos permite rectificar la idea que ya hemos expresado sobre el señor Latorre. No sólo carece de informaciones sobre las letras chilenas, sino que también piensa y escribe a espaldas de cualquier método que pudiera hacer fructuosos sus intentos.

Con estos antecedentes, cabía esperar que *La literatura de Chile* no importara un progreso para la causa del esclarecimiento crítico de la historia literaria chilena, ni un paso adelante en la carrera de su autor, ya que éste ha mostrado, cuantas veces era necesario, perfecta impermeabilidad a cualquier rectificación en sus hábitos de improvisación alegre e irreflexiva. Y, efectivamente, el libro no invita a rehacer los juicios que ya teníamos formulados sobre la obra crítica del señor Latorre, ni permite concederle el honor de ser llamado historiador de la literatura chilena, como podrá verse en las observaciones que siguen, si el lector tiene paciencia para detenerse en las pruebas objetivas que se le ofrecen.

1. *Logogrifos.*—Dijimos que el señor Latorre es profesor de castellano; conviene tenerlo presente para apreciar el sabor de los logogrifos de que está empedrado su libro, como manifestación contundente de que escribir con claridad y con lógica es cosa que le tiene muy sin cuidado.

El señor Latorre se ha cansado ya de considerar uno por uno a los principales narradores de los hechos coloniales, e intenta un resumen de las actividades intelectuales del siglo XVIII en el Reino de Chile. Oigámosle, que vale la pena:

> El siglo XVIII, a ratos hosco, a ratos burlón y ligero, es sólo la careta pintarrajeada de un drama que va fermentando poco a poco en la entraña misma de Chile. El mestizo de la encomienda frunce el seño y murmura del tiránico encomendero. Su gesto recuerda la rebelión constante del indio contra los castellanos establecidos en la frontera. Los jesuítas apoyan astutamente estos primeros gérmenes de emancipación. (Primera noticia que tenemos de estas actividades subversivas de los jesuítas. Si el señor Latorre las probara, no sólo habría que escribir de nuevo la historia de Chile, sino la de todo el imperio

> colonial de España.) Crean industrias en los centros poblados (y también en otros menos poblados, como Calera de Tango, cosa que el señor Latorre parece ignorar) y empieza una emigración no interrumpida de los campos hacia las ciudades del valle central. El siervo de la encomienda, al convertirse en obrero de las primitivas industrias coloniales, pasa de huaso a roto. Es una evolución, en que el lento desarrollo del esfuerzo industrial no está de acuerdo con la fecundidad de la raza, bien alimentada y vigorosa. El roto no halla en qué emplearse. (¿No quedamos en que se había transformado en roto al hacerse obrero? ¿O será que el autor, como sospechamos más de una vez leyendo su libro, no sabe lo que dice?) Emigra y se habitúa a la vida vagabunda. Nunca retorna al rincón de donde salió.

Como la cosecha de disparates no le parece suficiente, el señor Latorre insiste en decir lo que no sabe:

> Los capitanes generales, sin ser zahoríes ni profetas, se dan cuenta de la crisis social del pueblo chileno. Esta crisis coincide con la de España del siglo XVIII. Son los jesuítas los culpables, por crear nuevos métodos de cultivo en los campos y fábricas en los pueblos, para atender las elementales necesidades de la vida colonial.

Debe suponerse que son los capitanes generales los que achacan a los jesuítas la responsabilidad de esa crisis social (que a mi manera de ver existe sólo en la mente del señor Latorre). Bien, si así es, ¿qué significa lo que sigue?:

> La expulsión de los jesuítas (había entre ellos personalidades notables, como el Abate Molina y el Padre Lacunza) ahonda la rivalidad ya latente entre el criollo y el peninsular, simbolizada desde la Colonia por Santiago y Concepción.

Advirtamos que para el autor, *latente* no es lo que está oculto sino acaso lo "latiente", es decir, lo que late. Y sigue:

> Concepción era criolla. El norte dormía aún. Santiago, eminentemente española. Las primeras ideas de emancipación germinan en el sur. Martínez de Rozas y O'Higgins habían nacido en la zona austral. Y a pesar de la identidad de los ideales, los Carrera, santiaguinos, fueron sus enemigos.

Esta historia de Chile durante dos siglos reducida a una píldora, hierve en todo género de *quid-pro-quos* que son sin duda fruto de la fantasía del novelista y que, desde luego, huelgan en la expo-

sición de la historia literaria del país, por lo menos cuando ella debe reducirse a tan corto espacio como es el que quedó en este libro una vez que el señor Latorre colocó en él, a guisa de prólogo, las páginas descriptivas de Chile y de sus hombres a que ya nos hemos referido.

¿Qué hacer con los hermanos Carrera después de haber asentado que la revolución de la independencia había nacido en Concepción? Pues recordar que fueron "enemigos" de Martínez de Rozas y de O'Higgins, cosa que dentro de la interpretación del período de la independencia no tiene importancia alguna. Por lo demás, si el señor Latorre se hubiera tomado la molestia de repasar la historia de Chile, aunque ligeramente, antes de divagar sobre ella como un papagayo, sabría que los Carrera tuvieron una actitud más radical para encarar los problemas de gobierno que provocaba la revolución, fuera de que en la guerra misma se mostraron, salvas excepciones que no cuentan, como los más autorizados defensores de la lucha a muerte contra el invasor. De donde resulta que no basta ser de Concepción para sentir las ideas revolucionarias, y que la enemistad entre Carrera y O'Higgins de que habla el autor no debe entenderse como signo de timidez del primero y radicalismo del segundo, sino al revés.

Otras veces el logogrifo es más sintético y obligará, por consiguiente, a menos explicaciones. El autor quiere describir la segunda mitad del siglo XIX desde el ángulo que le interesa, y entonces escribe (p. 71):

> Santiago va tomando el carácter de una urbe moderna... A los bailes suntuosos en las decoradas viviendas corresponden las funciones de gala en el Teatro Municipal, elegante *pastiche* de la Opera de París. La ópera personifica a este período. Es un nuevo romanticismo, pero sólidamente asentado en la realidad material. La vida agitada participa de la atmósfera barroca del melodrama. El enriquecimiento fácil (se han desarrollado extraordinariamente las especulaciones bursátiles) precipita a todos en un vértigo irreflexivo de oro y de goce. Es la época de los políticos venales y de las mujeres fáciles.

Una breve incursión por los periódicos de la época le demostraría al señor Latorre que, contrariamente a lo que él cree, no fué en ese período cuando alcanzó mayor esplendor la función de ópera; y es muy explicable que, por elemental ley psicológica, fuese la ópera más gustada hacia 1840, esto es, cuando fué introducida por primera

XUM

vez en Chile. A fines del siglo XIX y comienzos del presente, la ópera ya no podía llamar la atención con el mismo fuego que antes. ¿Significa esto que toda la caracterización que intenta el señor Latorre de ese tiempo es falsa? Sí, eso significa. Es falsa como son falsos siempre, en mayor o menor grado, estos intentos de sintetizar la realidad compleja que es la vida política, social, artística e intelectual de un pueblo durante un determinado período de tiempo, en el estrecho marco de unas cuatro o cinco palabras. ¿Qué quiere decir *romanticismo* en el párrafo que hemos copiado? ¿Ignora acaso el señor Latorre que no es el período a que se refiere el de enriquecimiento más fácil que ha habido en la historia de Chile, y que por lo tanto no puede decirse que él "precipita a todos en un vértigo irreflexivo de oro y de goce"? Mucho más fructuosos fueron desde ese punto de vista los tiempos en los cuales Chañarcillo, Caracoles y otros centros mineros abastecían hasta de lo superfluo a gran número de chilenos. Y no se puede decir que ese "enriquecimiento fácil" acarreará ningún "vértigo". Las causas reales de ese vértigo, que por lo demás existe, no son las que apunta el señor Latorre en su presurosa exposición.

Otras veces el logogrifo procede sencillamente de la necesidad de encumbrar la obra de un escritor amigo a un plano que relativamente hablando no le corresponde. Véase un ejemplo (p. 119): "Un vital sentido de la realidad procede de la identificación del intérprete con el hombre y con el medio en el cual vivió largos años. Al escribir, no hace sino recordar. La saturación del medio y sus naturales condiciones de narrador efectuaron el milagro." No pediré como Jotabeche que se haga junta de lenguaraces para descifrar este enigma, porque no vale la pena. Cuando un escritor emplea términos tan confusos para expresarse, probado está que no tiene nada que comunicarnos y que será por lo tanto trabajo perdido cualquier esfuerzo que hagamos por despejar la sombra en que se ocultan estos embriones de ideas.

Hay casos también en los cuales el logogrifo, primo hermano del que acabamos de mencionar, nace de la radical impericia que muestra el señor Latorre para manejar la lengua de los conceptos, cosa que también veremos en otras partes de este estudio. Mientras tanto, aquí va una prueba (p. 136): "Su copiosa e improvisada labor de periodista, a pesar de su calidad innegable, se ennoblece en estas evocaciones de la vida colonial o de la independencia." Lo que el

señor Latorre quiso decir es más o menos lo siguiente: X es autor de una obra de calidad innegable, pero como ella hubo de ser improvisada por la profesión de periodista que X ejerció, no alcanza siempre un nivel perfectamente artístico, salvo acaso en aquellos fragmentos ennoblecidos por la evocación de la vida colonial o de las luchas de la Independencia. Este pensamiento puede ser sencillo o complejo, según el punto de vista que se adopte para examinarlo, pero nada tiene de particular y puede decirse en seis, o diez, o doscientas formas diferentes sin perder la claridad. Vea el lector si el señor Latorre no escogió precisamente la más oscura e imprecisa para manifestarlo.

La inclinación que muestra el autor por sintetizar en cortas frases de su cosecha lo que ha ocurrido en largos períodos de tiempo, es una trampa en la cual inevitablemente ha de caer con lastimosa ingenuidad. Vimos ya que no había sido afortunado al referirse a la historia del período colonial; véase ahora lo que dice sobre hechos que como escritor debían serle más conocidos.

> No creo, como Menéndez y Pelayo, que sea la porción vascongada de nuestra sangre la causa de la pobreza de la poesía chilena en los primeros tiempos de su evolución. Lo vasco es una superposición de comerciantes, llegados en el siglo XVIII, sobre los descendientes de andaluces, extremeños y castellanos. Y nuestra poesía es misérrima, antes de la llegada de vascos y navarros al reino de Chile.

Pase que se asienta a la expresión de Menéndez y Pelayo, por la autoridad que ella inviste, cuando no se tiene como intención declarada escribir un panorama histórico de la literatura chilena; pero cuando es ésta la intención, se hace indispensable someterla a crítica. Lo justo es, pues, ver a qué período de la historia literaria de Chile se refería Menéndez y Pelayo, y examinar en seguida las muestras de poesía producidas por otros países hispanoamericanos en ese mismo período, que puedan ser colocadas por encima de la obra de los chilenos. Esta obra, que es fácil emprender ya que en la propia *Antología* en cuya introducción aparecen esas expresiones condenatorias para Chile, también aparecen las composiciones poéticas que señaló como dignas de especial atención el famoso crítico español, no puede ser desestimada por un historiador de las letras chilenas, salvo que no le interese decir nada propio y se limite a recibir sin beneficio de inventario la opinión ajena.

XUM

Pero no era precisamente este punto el que queríamos presentar como logogrifo del señor Latorre: lo hemos citado porque era necesario para apreciar lo que sigue:

> Las enseñanzas de José Joaquín de Mora y de Andrés Bello apagan aun más la sensibilidad de los chilenos, particularmente notable en la indigencia de los medios de expresión. La mordacidad de Mora y la sabiduría de Bello les impiden a los jóvenes chilenos, en lo que concierne a la poesía, la libre expansión de su personalidad. Advirtió el fenómeno, con su natural perspicacia, don Domingo Faustino Sarmiento. En su polémica con Bello, Sarmiento tiene la razón. Hablaba en nombre de la vida, y a un país joven le exigía lo que es inherente a él: la juventud, porque los chilenos, dirigidos por don Andrés Bello se dedican a la historia y se alejan de la creación literaria.

Aquí hay casi tantos errores como palabras.

1. Las enseñanzas de Mora y de Bello no pueden ponerse en un mismo plano; la del primero no se prolongó más de tres años y la del segundo duró treinta y seis. La ventaja material está, además, reforzada por otra de orden imponderable. Mientras Mora se alejaba de Chile en medio de colosal rechifla y desde entonces se declara enemigo del país al cual había halagado por algún tiempo, y mientras hacía cuanto le era posible porque no se olvidaran sus intrusidades y sus faltas de discreción y de tino, Bello desarrollaba su enseñanza en un ambiente sereno y pacífico que jamás interrumpió una nota discordante. De modo, pues, que si a alguien corresponde responsabilidad en la dirección espiritual del pueblo de Chile, es a Bello y no a Mora. Poner los nombres de estos dos en el mismo plano, sin discriminación, o prueba un intolerable sectarismo encaminado a deprimir el nombre de Bello elevando el de Mora, o es muestra de ignorancia crasa de los más elementales fenómenos de la vida literaria de Chile. El señor Latorre tiene para elegir.

2. Es lástima que no pueda pesarse en una balanza, ni medirse con instrumento de precisión el grado en que aquellos maestros apagaron "la sensibilidad de los chilenos"; pero dentro de la aproximación que nos es concedida, porque se trata de un hecho psicológico y no material, creo que podemos asegurar que el señor Latorre ha escrito un desatino mayúsculo. Bello dió a leer a sus discípulos las

composiciones de Byron y de Hugo que a él personalmente le habían satisfecho, y sus discípulos, así como él mismo, las tradujeron y las imitaron. No había en su tiempo modelos mejores para el escritor en la literatura europea moderna, y cuando esos modelos fueron apareciendo el señor Bello seguramente los habría recomendado, porque su carácter era ecléctico y lo distintivo de su temperamento es el sincretismo, si las circunstancias se lo hubieran permitido. Pero en los años últimos de la vida, como es natural, el señor Bello ya no era el jefe del movimiento literario de creación. Este papel, que desempeñó con gusto y con extraordinaria competencia en los primeros años de su residencia en Chile, había ido quedando para él un poco a trasmano a fuerza de engolfarse, como hubo de hacerlo, en trabajos jurídicos y eruditos.

3. El señor Sarmiento no advirtió ningún fenómeno, de manera que la referencia a su "natural perspicacia" huelga del todo. El señor Sarmiento, hora es ya de que lo digamos con todas sus letras, era un hombre inculto al cual cierta natural facilidad para escribir le llevó desde joven a empeñarse en tareas superiores a sus fuerzas. La intemperancia y la procacidad de su campaña literaria contra Bello son suficientes para descalificar al señor Sarmiento como conductor de nuestra literatura. Esto no significa negar talento al escritor argentino; lo tenía, y precisamente porque lo tenía se le celebra y lee en estos días. Contra el talento de Sarmiento estaba la sabiduría de Bello. Venció la sabiduría, como era de rigor. Pretender ahora que Sarmiento tiene la razón es un estéril alegato de última hora que no hará variar un ápice el planteamiento del problema.

4. Para defender a Sarmiento, el señor Latorre necesita achacar a Bello un hecho que está reñido con la realidad. No es verdad que, dirigidos por Bello, los chilenos se dediquen a la historia y se alejen de la creación literaria. Por grande que supongamos la influencia de un hombre en un período determinado de la historia cultural de un país (y nosotros personalmente creemos que la de Bello fué grandísima), nadie puede atreverse a sostener que ese hombre haya podido llevar al pueblo a hacer una cosa para la cual él mismo no tenía inclinación espontánea, que ninguna influencia puede contrariar, ni siquiera desviar. Dicho en otra forma: con Bello o sin él los chilenos se habrían dedicado a la historia y se habrían alejado de la

XUM

creación literaria, como dice el señor Latorre, aunque exagera. Lo que Bello hizo, y en hora buena, fué someter a pauta esa inclinación natural, espontánea, del pueblo chileno (registrada con muchas obras ya en el período colonial), que a él no le era concedido suprimir. Merced a esa influencia tenemos una historia que es literariamente superior a la de todos los pueblos hispanoamericanos, con excepción como es lógico de la escrita en estos últimos años, que son de decadencia en todos los órdenes de la vida de Chile.

Como el señor Latorre es y será siempre más novelista que crítico, preferirá la estampa risueña, aunque falsa, a las nociones depuradas por un criterio sereno. Creemos haber dado ya algunos ejemplos de esta inclinación temperamental que ninguna educación sería capaz de torcer; vamos a otro (p. 163):

> Rubén Darío pasea su bronceada figura de indio mal vestido por las calles de Santiago y por las redacciones de los diarios de la capital. Los elegantes caballeros santiaguinos lo ignoraron. Los poetas lo tildaron de decadente. No sonaba su poesía a Campoamor o a Núñez de Arce, los ídolos de la época.

Falso todo, aunque pintoresco.

Los elegantes caballeros santiaguinos no lo ignoraron: lo acogió don Eduardo MacClure en la redacción de *La Epoca*, en donde encontró a los elegantes Manuel Rodríguez Mendoza, Jorge y Roberto Huneeus Gana, Luis Gregorio Ossa, Luis y Augusto Orrego Luco, Ladislao Errázuriz, Daniel Riquelme y diez más. No lo ignoraron los elegantes caballeros santiaguinos: fué colaborador de la *Revista de Artes y Letras*, y allí encontró a otros personajes más que sería ocioso citar. Y, en fin, el hijo del Presidente de la República lo llevó a la Moneda, y como prueba de que los elegantes caballeros santiaguinos no lo ignoraron, el pobre y calumniado Rubén se sentó a la mesa de la familia Balmaceda Toro, conoció allí al prelado don Mariano Casanova, más tarde arzobispo de Santiago, y al general don Cornelio Saavedra, dedicó su *Canto épico* a don José Manuel y escribió versos en el álbum de doña Elisa.

Los poetas lo tildaron de decadente, dice el señor Latorre por lo muy aficionado que es a decir lo que no sabe. No fueron los poetas, fué concreta y precisamente don Eduardo de la Barra, escribiendo no como poeta sino como crítico literario en el prólogo de la primera edición de *Azul*... Los poetas de entonces —Pedro No-

lasco Préndez, Narciso Tondreau, Alfredo Irarrázaval Zañartu, Roberto Huneeus— mostraron por él la más viva simpatía y el más cordial entusiasmo, y se apresuraron a rendir pleito homenaje a su talento y a su cultura. Esto ya está documentado en libros de investigación que pueden ser muy prolijos, muy poco pintorescos y carentes de fantasía, pero que sin duda es indispensable consultar cuando lo de que se trata es de decir las cosas bien y no de falsear a cada paso las verdades más evidentes.

No sonaba su poesía a Campoamor o Núñez de Arce, los ídolos de entonces. Bien dicen los poetas que la ignorancia es atrevida. ¿De dónde, de qué trastienda literaria, de qué depósito de clisés en desuso, de qué desván para la utilería de lo añejo, ha podido extraer el señor Latorre semejante disparate? No sonaba a Campoamor, y no hay otra cosa que reminiscencias de Campoamor en los *Abrojos,* y en Campoamor se apoya el poeta para defender a su amigo Préndez cuando éste es atacado de plagiario, y a Campoamor dedica, en fin, la primorosa décima que todos los chilenos sabemos de memoria, menos, parece, el señor Latorre. Porque si la supiera, ¿cómo podría haber repetido disparate de tal categoría?

Y que Campoamor y Núñez de Arce eran los ídolos de entonces arguye también la escasísima información que asiste al señor Latorre. Darío llegó a Chile adorando en esos modelos y calcando con prolijidad mayor o menor las imágenes que en ellos encontraba; pero salió de Chile escribiendo una poesía completamente diferente, de corte peregrino no sólo en América sino en las letras españolas de su tiempo en general. ¿Nada quiere decir esto? Pero, sin embargo —esto es, aunque al señor Latorre no le diga nada—, está probado ya que la renovación que sufrió Rubén Darío al publicar *Azul*... tan poco tiempo después que *Abrojos,* se debe a la influencia del ambiente de Chile, de lo cual es fácil colegir que no eran los ídolos de entonces el Campoamor y el Núñez de Arce a que con tanto despego se refiere el señor Latorre.

Pero en fin, y ya que de logogrifos estamos, juzgue el lector discreto por sí mismo todo lo que en esta materia contiene la siguiente proposición del señor Latorre (p. 165): "Se publica, por esta época, el *Campo lírico* de Antonio Bórquez Solar, reto atrevido a la escuela oficial, heredera de la estética de Bello. Desgraciadamente, el libro de Bórquez carecía de forma y de contenido." Si carecía nada menos que de forma y de contenido, esto es, de todo

lo que hace que una obra escrita sea viable, justo era que cayera en el vacío y fuera olvidada cuanto antes; pero ¿a qué viene esto de hablar de escuela oficial, heredera de la estética de Bello? ¿Se atrevería el señor Latorre a definir cuál es esa estética de Bello? No comprendemos el tono de superioridad y de inquina que suele encontrarse en las palabras del señor Latorre al hablar de Bello y de sus empresas. Si tiene fuerzas de historiador y de erudito para demostrar que la influencia de Bello ha sido nefasta para el desarrollo intelectual de Chile, haga la demostración. Todos se lo agradeceremos, y si nos persuade terminaremos por repetir lo que él nos diga. Pero si no tiene fuerzas de historiador ni de erudito, ¿a qué vienen estos alfilerazos, estas pequeñas insinuaciones, estas medias palabras? No es viril esto de atacar de soslayo, ni parece proporcionado a la importancia intrínseca del aporte de Bello a la cultura chilena el modo esquivo con que trata el asunto el señor Latorre. Por lo demás, el señor Latorre alza su cátedra en una institución que Bello creó y dirigió durante veintidós años. ¿No cree que sería decoroso para esa misma casa universitaria guardar alguna circunspección con el hombre que con razón ella considera como el más meritorio que ha pasado por su seno? Basta ya de papirotazos femeninos en este delicado fragmento de la historia intelectual de Chile. Si el señor Latorre, u otro de sus cofrades, tiene algo que decir de nuevo sobre la influencia de Bello, que lo diga como corresponde. Mientras no llegue ese momento, la gente bien nacida mirará con desprecio, no exento de justa irritación, esta campaña de sutilezas y de palabras a medias con que se intenta poner en solfa lo mejor que tiene la tradición espiritual de Chile.

2. *Contradicciones.*—Pero el señor Latorre, como casi todos los escritores que escriben de memoria, tiene una ventaja grandísima para el crítico: se contradice con facilidad. Ya hemos visto que hay contradicción entre la imagen desagradable que trazó de Daniel Riquelme en un estudio crítico (?) que por inexplicable aberración se puso al frente de la edición de *Cuentos de la guerra* en la Biblioteca de Escritores de Chile, y lo que en esta *Literatura de Chile* dice acerca del mismo personaje. Pero hay algo más: hay contradicciones dentro de las mismas páginas de este libro, cosa que naturalmente debe haber complacido muchísimo al público argentino que escuchó las conferencias de que está compuesto.

Para el señor Latorre como para otros muchos tratadistas de la literatura chilena, es don Baldomero Lillo un gran escritor. Veamos lo que dice el señor Latorre en una parte de su libro: "No tiene antecedentes en los escritores chilenos anteriores a él. Un innato sentido artístico lo hace convertir lo que ve y lo que siente en realización literaria." Si el lector llega en su lectura hasta allí puede afirmar, sin temor a ser desmentido, que el señor Latorre es un ardoroso admirador de los méritos de Lillo. Pero sigamos leyendo, que siempre se gana algo con este espectáculo: "No es Lillo un escritor culto. Ni por su dón estilístico ni por la fuerza creadora de su imaginación, habría podido figurar, en forma destacada, en nuestra literatura." ¿Y en qué quedan las ambiciosas afirmaciones de más arriba? Y conste que son literalmente de más arriba porque las primeras líneas transcritas ocupan los lugares cuarto, quinto y sexto en la sucesión de las que componen la página 146, y las otras citadas más adelante, tienen los lugares décimocuarto, décimoquinto y décimosexto en la misma página... ¿Puede darse mayor desconcierto para escribir?

Esta contradicción fundamental, de base, no tiene nada que ver con lo que el señor Latorre consigna poco más adelante, en la misma página, sobre la sinceridad en el arte de Lillo. La contradicción consiste en decir en una parte que "un innato sentido artístico lo hace convertir lo que ve y lo que siente en realización literaria" y en agregar poco después que ese mismo escritor no "habría podido figurar, ni por su dón estilístico ni por la fuerza creadora de su imaginación", en el número de los grandes escritores chilenos. No se me arguya, pues, con lo que el señor Latorre dice sobre otras cualidades o caracteres de Lillo como escritor y como hombre. Acuso al señor Latorre de contradicción sólo y exclusivamente sobre el punto señalado.

Y, en fin, como el propio autor está empeñado en facilitar la labor de sus censores, he aquí cómo en la página 157 volvemos a encontrarnos una referencia a Lillo que aumentará nuestra confusión al respecto: "Se me aparece Gonzalo Drago y su libro *Cobre* —escribe el señor Latorre— como un discípulo rezagado de Lillo, sin sus cualidades creadoras." ¿Cuáles, por Dios, si el autor se las había negado ya completamente?

3. *Referencias a libros inéditos.*—Cuando se escribe un libro de exposición en el cual es preciso dar noticia de opiniones de terceros,

XUM

es ley elemental de probidad consignar con perfecta claridad y en forma inequívoca las fuentes que han servido al autor para su estudio. Una bibliografía bien dispuesta tiene además otra importancia. Si el lector del estudio en que ella aparece quiere profundizar la misma materia y hacerse cargo por su cuenta de conocer en detalle uno o varios aspectos de ésta, le bastará acudir a las obras mencionadas en la bibliografía para adelantar en su trabajo. Esto rige, como se ha visto, con las obras de terceros de las cuales el autor de los libros de exposición obtiene opiniones y comentarios. ¿No regirá lo mismo, y acaso con mayor estrictez, para con las obras de creación literaria que sirven de base a esos mismos trabajos de exposición?

El señor Latorre no parece entenderlo así, y en varios sitios de su libro habla de obras inéditas que él ha tenido el extraño privilegio y la envidiable fortuna de conocer, ya que si creemos a sus palabras se trata de obras maestras insignes. Pero como esas obras están inéditas y los demás mortales no las conocemos, quedamos imposibilitados para saber si el señor Latorre expuso bien o mal los argumentos respectivos, o si exageró al decir que ellas eran tales obras maestras o, al revés, viles engendros o mamarrachos dignos del silencio y del olvido. Y para que se vea que no falseo en nada la verdad de las cosas, he aquí la nómina de esas obras inéditas, con indicación de las páginas en las cuales el señor Latorre habla de ellas:

P. 123: "La novela *Garabito,* de Germán Luco, aún inédita, puede considerarse como una página profunda y real de la vida del sur de Chile." Y sigue disertando largamente sobre este libro, hasta el punto de llenar la página citada y gran parte de la siguiente, con la exposición de su trama y de algunos de sus pormenores. Esta prolijidad ,que el señor Latorre no ha gastado con otras obras, no basta para salvar el inconveniente de que estando inédita esa novela, nada podamos decir nosotros ni en favor ni en contra de la tesis sostenida por el señor Latorre.

P. 147: "Acentúa esta nota (don Andrés Garafulic) en *Pampa brava,* aun inédita, y la reacción de los obreros y de los hombres del sur que emigran a la pampa, en novelas cortas como *El delirio* y *El mala cara,* historia de un cargador de los muelles de Antofagasta."

P. 153: "Sady Zañartu, el recio novelista de la colonia y el criollo evocador de los cateadores del desierto, ensaya la novela corta en su libro *Color de América.*"

Las observaciones generales que más arriba hemos hecho acerca de la importancia que tiene una buena bibliografía en un libro de exposición, nada tienen que ver con la de este libro, que es muy abundante. En los títulos que ella abarca (p. 195-200), hay materia suficiente para que cualquier lector atento llegue a saber sobre las letras chilenas bastante más que el señor Latorre, cosa que, por lo demás, como ha podido irse viendo por las presentes notas, no es difícil. Y la explicación de tal fenómeno es muy simple: la bibliografía de marras está precedida de una nota explicativa cuyas últimas líneas dicen así: "En la ordenación de este material ha trabajado mi buen amigo el profesor Norberto Pinilla, a quien agradezco su desinteresada cooperación." Puedo afirmar algo más, sin temor de ser desmentido. Ese material no fué sólo ordenado por el señor Pinilla, sino que el señor Latorre no lo ha consultado personalmente, salvas las inevitables excepciones, y no lo ha consultado expresamente para redactar las conferencias que forman este libro. Y podemos asegurar tan rotundamente algo que en persona no nos consta, porque sólo esa explicación piadosa tiene el cúmulo de errores y de disparates en que cae el señor Latorre a lo largo de las páginas de su libro. Con mediana atención a los libros que se citan en esa bibliografía, se habría evitado también la mitad, a lo menos, de esos errores.

4. *Expresión gratuita.*—Podría creerse que la materia estaba agotada ya en el estudio de los logogrifos con que se ha iniciado esta exposición; pero el desván del señor Latorre tiene una riqueza de Arca de Noé. Los logogrifos son cadenas de disparates en los cuales, de tumbo en tumbo, el pensamiento del autor vacila como presa de vértigo. Las expresiones gratuitas son breves chispazos en los cuales el señor Latorre, enteramente olvidado de sus obligaciones de expositor y de crítico, bromea, invade el dominio de la poesía heteróclita o, simplemente, disparata con candidez irresponsable.

P. 43: "La vida chilena colonial se estabilizó en Concepción, decorada de fuertes y de malocas de indios." Como los fuertes son construcciones y las malocas son movimientos de guerrilla en que unos hombres avanzan sobre un territorio enemigo y en él cometen

XUM

depredaciones, puede apreciarse lo graciosa que resulta esta vida estabilizada con las malocas de los indios.

P. 82: "Los personajes secundarios, muy abundantes en todas las novelas de Edwards Bello, están creados por la sustancia eterna de la vida." ¿Creados por la sustancia y no por el autor? No es muy elogiosa la especie para el señor Edwards Bello.

P. 83: "Limita d'Halmar la acción de su novela a un barrio santiaguino, el viejo barrio de Yungay." Puro disparate del señor Latorre: el barrio de Yungay es relativamente nuevo en la ciudad de Santiago, como quiera que la ciudad ha ido creciendo del centro a la periferia y no al revés. Todos los barrios de Santiago, en fin, son menos antiguos que el barrio central que ocupa las primeras cuadras en torno a la Plaza de Armas. Decir otra cosa es disparatar liso y llano.

P. 91: "Algunas gotas de sangre sajona (Leyton) han removido el fondo criollo del escritor (Sepúlveda) condimentando la verba semi-huasa de un humor poético, la observación real suavizada por el garbo de inesperadas imágenes." No te remontes, Sancho, decía el otro, y tenía toda la razón.

P. 99: "Describe una posada de los primeros años del siglo XIX", dice el señor Latorre, y copia lo que él llama esa descripción y resulta que no hay tal descripción de una posada sino de una mesa de comedor. ¿Se trataba de tomar el pelo al lector para... aligerar la narración, o es que el señor Latorre no sabe lo que dice? Repito que hay para elegir.

P. 162-3: "Lleva Darío a este cementerio literario (el Certamen Varela) su corona de flores naturales. Es uno de tantos concursantes. En la fría necrópolis, su suave canto lo apaga la garrulería artificiosa de Eduardo de la Barra y Pedro Nolasco Préndez." No tanto lo apagarían, ya que su *Canto épico a las glorias de Chile* obtuvo premio *ex aequo* con el de Préndez, y sus rimas fueron elogiadas en la misma sección en la cual obtuvieron el premio las de Eduardo de la Barra. El ataque solapado y de mal gusto a Préndez y a Barra queda reducido a las modestas proporciones de un chisme de comadres.

P. 168: "La tendencia lírica del norte difiere de la del sur. Así, la zona de Coquimbo se caracteriza por la angustia espiritual. Maule, por el matiz elegíaco. Concepción, por la persistencia de la épica, y Temuco, tierra recién conquistada, ha dado a los poetas nacidos allá

la audacia revolucionaria, la riqueza emotiva del hombre de conquista." Y para que cada región quede caracterizada como a él le ha parecido gustoso, suprime a todos los que le estorban, así como ha suprimido a las regiones que no podía caracterizar de un solo trazo. Nada dice de Copiapó, cuna de Jotabeche, los Gallo y los Matta; ni de Santiago, donde nacen muchos otros escritores; ni de Linares, cuna de Pablo Neruda.

P. 190: "Difícilmente se ha hecho con la rítmica castellana, sin más ayuda que la sordina de un asonante, una sinfonía más aérea de vocablos, más chispeante de acentos lingüísticos que *Noticias y maravilla de Canaán, Paisaje arriba* y otros poemas de..." No pretendemos disminuir la obra a la cual se refiere el señor Latorre, y por eso suprimimos el nombre de su autor, que nos parece digno de todo elogio; pero esas palabras del comentarista ¿no serán desapoderadas? ¿No suena allí una exageración impropia de quien pretende ser historiador de la literatura, y en todo caso de mal gusto? Porque romances se están escribiendo hace siglos en castellano; y que los más cristalinos y los más sinfónicos y los más chispeantes se escriban precisamente ahora y entre nosotros, es un poco fuerte.

La expresión gratuita es una fuga de la realidad hacia la fantasía y hacia lo arbitrario: es su rescate, si alguno puede tener. Mas el señor Latorre sabe también acompañarse con el sólido y seguro Pero Grullo, que no comprende esas fugas, pero que en cambio no deja errar. Y cuando el autor, encendido de entusiasmo por la obra de un poeta, quiere dar a entender lo mucho que en él le arrebata, vedle cómo acude a la compañía del buen Pero Grullo para no extraviarse: "Los símiles y las metáforas se crearon con elementos del aire y de la tierra, donde nació y aun vive." (Pág. 174.) Claro está, como que del aire y de la tierra y de la vida animal y vegetal y de los sueños, y de todas partes, se crean los símiles y las metáforas, no sólo desde que existe la poesía, sino también desde que el lenguaje existe. Con perogrulladas de este corte lo extraño es que el libro del señor Latorre no tenga, en lugar de doscientas, cuatro mil páginas.

5. *Errores de hecho.*—Dijimos hace poco que si el señor Latorre hubiera consultado algunos de los muchos libros y estudios que para él cita el señor Pinilla, se habría evitado algunos disparates. Hay más todavía: también se habrían evitado algunos de los errores

de hecho que se mencionan en esta otra parte del estudio que estoy realizando, muy ingrata por cierto, pero inevitable.

P. 30: "Pequeños coigües logran vivir en las quiebras de las rocas. Su tronco retorcido y la inclinación de sus ramas hacia el sudoeste hablan del amo de estas regiones: el viento polar. El sudoeste y su hermano tropical, el norte, impiden el desarrollo de la vida en esta cordillera sumergida en el mar." Obvio parece decir que si el viento sopla desde el sudoeste las ramas de los árboles no pueden inclinarse hacia ese mismo punto, sino hacia el opuesto. El señor Latorre, como escribe de memoria, no lo ve.

P. 35: "Los restos de una paya, que un milagro anónimo de memoria ha conservado..." No hay tal milagro anónimo. Repase una vez más el señor Latorre la bibliografía que para él compiló su colega el señor Pinilla, y puede ser que allí encuentre un texto que le informe más cabalmente sobre el asunto.

P. 61: "El libro de Lacunza, por las innumerables citas latinas y su razonamiento apretado e insistente, no se ha difundido. Su lectura es cansada y difícil. Interesó, más bien, a teólogos y exégetas." Esto último es la verdad: como es de teología debía interesar sobre todo a los teólogos, del mismo modo que las obras de medicina las leen de preferencia los médicos y las de jurisprudencia especialmente los jueces y los abogados. Pero fuera de la perogrullada, lo demás de la afirmación es uno de los más monstruosos errores de hecho que contiene este libro, sobradamente pródigo en ellos. Hace algunos años don Emilio Vaïsse compiló una bibliografía general del lacunzismo —nombre que dió a la doctrina de Lacunza, que por otro de sus aspectos se suele llamar también milenarismo— en todo el mundo, y este alarde de erudición basta para establecer que el libro a que se refiere el señor Latorre no sólo ha sido muy leído, sino que ha dado origen a sectas religiosas que tienen personalidad propia dentro de las protestantes. Es triste, por lo demás, que un profesor universitario diga que un libro no se ha difundido, entre otras razones, "por las innumerables citas latinas" que contiene.

P. 66: Martín Rivas, dice el señor Latorre, "no acepta en Rafael San Luis la rebelión contra el Gobierno constituído". Parece que el autor no hubiese leído la famosa obra de Blest Gana: no de otro modo se explica que falsifique en esa forma uno de los hechos salientes del libro. Martín Rivas acepta la rebelión, participa en la jornada del 20 de abril, y cuando los partícipes de ella se desbandan,

derrotados, corre él a refugiarse a la casa de su protector el señor Encina. Más todavía: es reducido a prisión y condenado, y sólo a fuerza de instancias de poderosos valedores logra que se le indulte.

P. 97: "El alejandrino y el octosílabo reemplazados por una prosa simple, pero vigorosa, alejada por completo de la elaboración literaria." Si yo propusiera, por vía de adivinanza, esta frase al lector, cabalmente informado de la literatura chilena, para que él me dijese a qué autor corresponde, estoy seguro de que ninguno me respondería lo que afirma el señor Latorre. Porque —*risum teneatis?*— para el señor Latorre el que así escribía era don Vicente Pérez Rosales. ¿Es que el autor de este libro no ha leído tampoco los *Recuerdos del pasado?* No de otro modo se explica decir barbaridad semejante a la transcrita. La "elaboración literaria" que dice el señor Latorre, no sólo existe en ese libro, sino que, ostentosamente presidida por la influencia de Cervantes, es uno de sus rasgos más visibles. Pérez Rosales emplea el estilo cervantino, lleno de incidencias, con hipérbaton y con todos los demás accidentes de la prosa del Siglo de Oro. Claro está que es de natural más llano y que una amenidad profundamente simpática le permite llegar con facilidad extrema a persuadir a su lector; pero que hay en el escritor la voluntad de hacer estilo, es cosa que está fuera de duda y que se puede comprobar con la lectura de una cualquiera de las páginas que componen el libro.

P. 148: El libro de Augusto d'Halmar que cita el señor Latorre en esta página no se llama *Vida y pasión del cura Deusto,* sino *Pasión y muerte,* cosa tanto más fácil de mantener en la memoria cuanto que, como se ve, el autor ha pretendido hacer con él un juego de palabras con relación a la Pasión y Muerte de N. S. Jesucristo.

P. 151: De corte semejante es el error que leemos en esta página, donde el autor dice: "La vena humorística y campechana de Espinoza, de cepa muy chilena, nos traza en cuatro rasgos la psicología del guardahilos apodado El Diablo, y de *La Inútil,* la mujercita temerosa y débil y que va a la peregrinación de Yumbel para que el santito saque a su marido de la cárcel." Excelente tópico para la risa de los que alguna vez hayan leído al señor Espinosa (que, dicho sea de paso, se escribe con s y no con z), porque en *La Inútil* no hay peregrinación alguna a Yumbel ni *manda* a ese santito, sino algo muy diferente.

XUM

P. 161-2: "...don Guillermo Matta, deplorable traductor del *Fausto* de Goethe..." Hay escritores que tienen acierto instintivo para hablar de lo que no saben, y por lo común no yerran gravemente. El señor Latorre no se cuenta entre ellos, y a esta ineptitud nativa para inventar o presumir con tino debe atribuirse el gran número de disparates que se registra en este libro. El traductor del *Fausto* de Goethe, sea la traducción deplorable o no, que es cosa que se podrá examinar en otra ocasión, no fué don Guillermo Matta, sino su hermano don Manuel Antonio. Pienso para mis adentros que si en Chile hubiera verdadera sanción para los delitos literarios, este solo debería bastar para arrinconar el libro del señor Latorre entre los más inútiles de que se tiene memoria.

6. *Mal empleo de voces.*—Decíamos al comenzar que el señor Latorre es profesor de castellano con título del Instituto Pedagógico y con muchos años de carrera en el profesorado secundario. Recalcamos esta circunstancia porque de la simple lectura del libro el público puede obtener impresiones muy diferentes. Está puntuado en la forma más anárquica y disparatada, y como ha podido irse viendo en otras partes de este estudio, no es la claridad el empeño favorito del autor. Pero podemos hacerle, por desgracia, un cargo más directo y más grave: el mal empleo de las voces, que no sólo acredita el descuido con que el señor Latorre procedió a la redacción de estas páginas, sino el extraño concepto que tiene de algunas palabras de uso común en la lengua castellana que todos hablamos y que él además ha tenido por muchos años la tarea de enseñar.

P. 88: "La novela de costumbres no tiene hoy posibilidades. Los novelistas que no han querido bajar hasta el pueblo se entretienen en analizar conflictos psicológicos o poemáticos, imitados de Francia." ¿Conflictos poemáticos? No se me ocurre qué ha querido decir el señor Latorre con estas palabras.

P. 102: "Pillán, el espíritu maligno de los indios, latente aún en los mestizos de las aldeas y de los campos, dirige los sentimientos, complica las pasiones y desenlaza trágicamente los conflictos con su presencia invisible." Tal como hemos señalado al paso más arriba, el señor Latorre muestra aquí que la palabra *latente* no significa para él lo que está oculto sino lo que obra adormecido, a la sordina, lo que sobrevive después de haberse declarado su muerte oficial, por decirlo así. Y bien: estos sentidos anexos de la voz latente no corres-

ponden con estrictez al único sentido que debe tener esta voz. Porque latente, bueno está que lo repitamos de una vez por todas, es sólo oculto y nada más que oculto. Puede ser que con la autoridad del uso del señor Latorre pase a tener la voz latente otro significado en un futuro más o menos remoto; por el momento conformémonos con el que tiene, si queremos escribir con propiedad y rectitud.

P. 103: Decíamos que el señor Latorre había obtenido título de profesor de castellano en el Instituto Pedagógico. Muy menguados deben ser los estudios que allí se hacen, cuando el escritor ha podido redactar la frase que a continuación transcribimos: "Sin mayores demostraciones, estalla el odio entrambos en una topeadura, donde el hombre de los campos es vencido." Porque si esos estudios preliminares hubiesen sido de alguna mediana estrictez, el señor Latorre habría sido instruído respecto de lo que quiere decir *entrambos,* y no habría cometido el incalificable disparate de ponerla en reemplazo de "entre ambos". ¡Linda manera de escribir para un profesor de Universidad!

P. 121: Y si no sabe estas cosas tan elementales, bien podemos suponer que tampoco sepa de cierto y a punto fijo cómo se llaman las partes de la oración, como puede verse por el siguiente ejemplo: "A veces, dos sustantivos antitéticos pretenden sugerir el paisaje (la noche y el río, la noche y su murmullo, la noche y su siembra de astros, etc.)" Pero, ¿qué noción tiene este hombre de lo que son sustantivos antitéticos? ¿Por qué van a ser antitéticos la noche y el murmullo cuando, además, el murmullo, para quien así escribe, no es otro que el murmullo de la noche, puesto que lo llama suyo? Cosa semejante cabe decir de la "siembra de astros" de la noche, que el escritor también llama "suya" con relación a la noche; aun cuando en este caso cabe decir además que, antitéticos o no, no se trata aquí de "dos sustantivos", sino de un sustantivo y de una frase complementaria. De donde se desprenden, entre muchas otras, dos cosas: que como profesor de castellano el señor Latorre es malísimo, y que como escritor no lo hace mejor.

P. 134: "Riquelme quería a su viejo Santiago con amor casi humano." Excelente; pero ¿es que acaso el señor Riquelme a quien aquí se menciona no era un ser humano? ¿Por qué se hace necesario decir que "su amor" era "casi humano", como si esto fuera una concesión en su beneficio? Si era hombre, su amor era siempre humano, de ningún modo casi humano. Se comprendería elogiar el

amor de un perro por su señor diciendo que el amor de ese perro es casi humano, porque entonces se le eleva de la categoría animal a una superior, la humana, aun cuando no la comparta del todo, como es de rigor. Pero galardonar a un hombre con un "amor casi humano", como si fuera un irracional, es cuanto puede decirse de disparatado. ¡Y qué triste es ver escribir así a un profesor de castellano, a quien deberíamos suponer perfectamente informado de lo que constituye el *abc* de la técnica literaria!

P. 177: "En X (un escritor chileno), como en ninguno de los poetas anteriores, ha penetrado más hondo el sentido trágico de la cordillera de la costa." Empleada en una frase comparativa, *como* exige el empleo de *tanto* (en apócope, tan) y repugna el de *más*. Esto lo sabe un niño de tercer año de Humanidades, a excepción naturalmente del que haya tenido la discutible fortuna de ser alumno del señor Latorre, porque, como éste lo ignora, es difícil que se lo haya enseñado.

Mientras nos hemos movido en el terreno opinable hemos escrito con vigor y con entusiasmo, porque siempre nos parece noble poner las ideas a las ideas. Pero en esta última parte de nuestro trabajo nos ha ganado progresivamente el desaliento. Hace un instante lo decíamos: ¡qué triste es ver a un profesor titulado escribir en esta forma! He aquí un positivo mal ejemplo para la juventud estudiosa. Porque si entra al profesorado del Instituto Pedagógico a enseñar literatura chilena un señor que demuestra en la forma más palmaria que nada sabe de ella después de más de diez años de ejercicio de la cátedra, ¿qué cabe esperar del establecimiento en general? ¿Cómo ha podido sostenerse por tantos años este escarnio para la enseñanza superior? ¿En qué estaban las autoridades universitarias que no se daban cuenta de que el señor Latorre era incapaz de hacer esa clase? ¿Cómo ha podido subsistir este engaño? Estas preguntas se agolpan a mi espíritu en el momento en que escribo y me llevan, por cierto, muy lejos del libro del señor Latorre, burdo engendro de la incompetencia y de la ligereza, escrito sin discernimiento, a espaldas de la lógica y del sentido común. Pero es preciso volver a él...

En definitiva, a mí no me extraña lo mucho que ha disparatado el señor Latorre en este libro, ya que también en él declara que no le interesa la literatura. Véase lo que escribe en la página 94: "No es X (un escritor chileno) un escritor elocuente ni un pintor de

caracteres, ni un narrador esclavo de una técnica perfecta. Es algo más. Es un conocedor profundo del alma popular y es un hombre que sintió la tragedia de ese pueblo, con el cual estuvo en contacto." Esto de desacreditar a un prójimo como escritor para en seguida levantarlo como hombre, cosa muy del gusto del señor Latorre por las muestras que da en este libro, es suficiente para establecer que no es la literatura propiamente tal la que interesa al autor de este libro. ¿Qué ganamos con que un escritor haya sentido la tragedia de un pueblo determinado, cosa que sin duda habla muy bien de sus sentimientos, si en cambio no es "escritor elocuente", ni "pintor de caracteres" ni posee una "técnica perfecta"? Si el libro del señor Latorre no hubiera sido escrito en un alegre olvido de la lógica y de las leyes elementales de la coherencia intelectual, después de anotadas aquellas cosas debió haberse dicho que el escritor X no tenía derecho a ocupar un sitio en la historia de la literatura chilena, que no se habrá de escribir por cierto para registrar sólo intenciones, ni buenos sentimientos, sino obras positivas de creación y de investigación.

Y como no es la literatura en sí lo que interesa al señor Latorre, según ha podido verse por la frase citada, suma y compendio de muchas otras semejantes que en su libro ocurren, he aquí que ha empleado una técnica impropia para el caso y que necesariamente debía conducirle a errar el blanco. El lector que tiene el libro en las manos ve la siguiente portada: "Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires / Instituto de Cultura latino-americana / Director: Arturo Giménez Pastor / Las Literaturas Americanas / IV / Mariano Latorre / La Literatura de Chile." ¿Qué sugieren todas estas indicaciones? La existencia de una colección en la cual se está dando cuenta ordenada de las literaturas del continente americano, dentro de la cual la obra del señor Latorre ocupa el cuarto lugar. Se imagina también el lector, por lo consiguiente, que en el libro del escritor chileno encontrará, siquiera esbozada, una historia de la literatura chilena, y que en ella, como el término es breve, no se detendrá el autor en los pigmeos, sino sólo en los gigantes. Creerá, en fin, que se le promete una síntesis muy bien organizada para no desperdiciar el corto espacio que la forma de la colección permite. Y bien: nada de esto encuentra. Como ya dijimos, treinta páginas se gastan en ejercicios de estilo en los cuales el autor pretende familiarizarnos con el paisaje de Chile, como si

XUM

este continuo divagar sobre piedras, árboles, ríos, minas, bosques, cantos de pájaros y cosas aun más menudas y menos dignas de mención, tuviese la virtud de informarnos sobre el espíritu de los chilenos. Este error de perspectiva indica que no se puede servir adecuadamente a dos amos: el señor Latorre es novelista y jamás debió intentar ser otra cosa. Como novelista, le interesan las cosas concretas de la vida y muestra cierta ineptitud para las ideas generales, y esto, que nada tiene de reprobable si el novelista se mantiene en su lugar y no pretende invadir otro terreno, se convierte en una dolorosa limitación de espíritu cuando el señor Latorre, olvidada toda prudencia, quiere hacer crítica literaria. Para hacer crítica literaria se necesita precisamente aptitud de manejar las ideas generales. El discernimiento debe ser siempre claro; la información, cabal y completa en todos los puntos susceptibles de discusión. Nada se debe imaginar o presumir, sino someter a examen tanto más riguroso cuanto más perfecta se quiere que sea la obra de crítica que resulte. La sensibilidad, indispensable para el ejercicio de toda crítica, y especialmente para el ejercicio de la literaria, debe estar gobernada por la lógica, y ambas deben operar de consuno y armoniosamente, ya que si una de ellas prevalece sobre la otra, o la invalida, el fruto no será crítica literaria propiamente tal, sino otra cosa.

En el caso presente habría otras exigencias que agregar, ya que el señor Latorre no intenta sólo la crítica literaria de unas cuantas obras escritas en Chile, sino que además pretende dar a su cuadro una dimensión histórica, o, dicho de otro modo, quiere hacer la historia literaria de Chile en un período determinado de tiempo y con relación a algunos géneros. Debe consignar hechos literarios, si es posible, en una sucesión cronológica feliz, y disponerlo todo de modo que en su bosquejo quede patentizado el curso histórico de las letras chilenas, es decir, su desarrollo en el tiempo.

Nada de esto aparece en este libro.

7. *Observaciones finales.*—Como el autor ha empleado en su libro algunos chilenismos y como éste ha sido impreso en el extranjero, ha creído conveniente agregar un *Glosario* para explicar esos términos provinciales. Invito al lector a que repase esas páginas (p. 201 y ss.) si quiere solazarse con el espectáculo más desatinado que en muchos años se haya visto en las letras chilenas.

Cochayuyo, dice el autor, es "hortaliza comestible". Y lo curioso es que en su acepción propia de *alga marina* la empleó el propio señor Latorre en las páginas 4 y 20 de su obra.

Coiron, según el autor, es "gramínea cordillerana". Puede ser. Pero vale la pena tener en cuenta que en los terrenos llanos de la Patagonia también se da ese mismo nombre a una gramínea que constituye el alimento principal de los ovejunos.

Charquicán es para el señor Latorre "preparar el charqui, hacer guisos de esto". Cualquier chileno sabe que el charquicán no se prepara sólo de charqui.

Chinelo, según el señor Latorre, es "metátesis de chileno". Pero no en la lengua hablada en Chile, en donde no se conoce tal metátesis, sino en una novela de don Joaquín Edwards Bello, *El chileno en Madrid.* Si no se agrega esta última información, se puede inducir en error al extranjero.

Dejís V. Sos. Así leo, y obedeciendo a la referencia voy al sitio en que por orden alfabético debería quedar "sos", pero no lo encuentro. Entendámonos de una vez para siempre: ¿ha sido escrito en serio o en broma este libro?

Maloca, según el autor, es sinónimo de malón. Y la definición agrega: "hacer hostilidad al enemigo o entre sí por agravios, saqueando sus ranchos y robando cuanto topan". Esta definición tiene un defecto no menudo: carece de sujeto. Debe entenderse que son los indios araucanos los que realizan un malón cuando hostilizan al enemigo, o cuando una partida de ellos ataca a otro grupo de indios.

Siútico es, según el autor, sinónimo de *cursi.* Puede ser que así sea en el día; pero en una parte considerable de la literatura chilena anterior a nuestros días, se verá empleado *siútico* con una connotación especial que nada tiene de común con *cursi.*

* * *

Estas notas desordenadas para escribir un libro, reunidas con anárquico intento de confundir las más obvias nociones sobre las letras chilenas, nada agregan de sólido ni de importante a la inves-

XUM

tigación crítica de nuestra literatura. Con ellas ha logrado probar en forma categórica el señor Latorre que no posee noción alguna clara de la materia que forma su cátedra. Tales son las desoladoras conclusiones a que nos lleva el análisis de los principales errores, contradicciones y logogrifos que pululan en las páginas de este libro, que sin duda habrá de figurar con el tiempo entre los más desdichados que en su género se hayan escrito en Chile.

RAÚL SILVA CASTRO,
Biblioteca Nacional, Santiago de Chile.

Presentados al Tercer Congreso

Misión de América, en cuanto al Porvenir de la Libertad en el Mundo

LA catástrofe que nuevamente está sacudiendo el mundo ofrece, particularmente para quienes residimos en este hemisferio, motivo singular de preocupación y causa suficiente que por imperio de razonamiento debemos ver con los ojos del alma. En efecto, las consecuencias materiales que este fenómeno cíclico encierra y que envuelve a las tres cuartas partes de la humanidad, es de proporciones tales, y caracteres tan trágicos revisten, que señalan el declive de un estado de civilización en derrota. Estos antecedentes inducen a una reflexión seria en cuanto atañe a las perspectivas del futuro, único haber con que cuenta la humanidad.

La guerra y el hombre

Los factores morales que resultan de la contienda son todavía más pavorosos, ya que suponen la bancarrota de principios y sistemas considerados, hasta hace apenas unos años, como inalienables e incontrovertibles. Sin embargo, trastornaron el andamiaje de nuestra convivencia en grado tal, que encarnaron la derrota de las creencias, de los órdenes de pensar y el desenvolvimiento de la vida de relación; abren una pausa en el ritmo de nuestro mundo y senso moral y tornan franqueable una ruta nueva en las funciones del espíritu. Destrozan ídolos, abaten héroes y dioses; rompen la armonía en cuyo torno giraba nuestra sociedad civilizada y, de pronto, nos

plantan a las puertas de un futuro insospechado, en plan de ataque, con grandes posibilidades de humanización, fenómeno que la humanidad no experimentaba desde hacía varios siglos.

Así considerados, los factores que intervienen en esta catástrofe geológica sólo sacrificios tremendos supondrán para las generaciones futuras, si un aliento de liberación no las conjurara a la lucha por la existencia. No existiría una razón, siquiera medianamente valedera, que compensara tamaño esfuerzo y derroche de energías tantas. Penosamente hemos salido del atolladero en que los últimos veinte años nos envolvían, con tamañas redes. Y hemos podido presentar el cuerpo del delito ante el juzgado de la historia; descubrir a los traidores que, agazapados sus instintos bestiales, mostraron su careta de enemigos de la humanidad, relapsos de nuestro pasado nebuloso. Los campos han quedado deslindados. ¡Con nosotros o contra nosotros! esto es, por la libertad o por la esclavitud.

Acostumbrado un gran sector humano a la vida fácil y el disfrute de los bienes terrenales que nuestra vida en sociedad le otorgaba, desenvolvía sus ocios en la molicie, totalmente despreocupado por los graves problemas que agitaban al mundo encadenado. Este marasmo o estado soporífero, que achataba el más leve discurrimiento, degeneró al fin en hipertrofia senil, y fueron el retumbar de los cañones, las explosiones de las bombas de mil kilos, los que le han arrancado de su guarida o le hicieron comprender la realidad de su existencia. Y este sacudimiento les obligó a enseñar los dientes, sacando a relucir el cuchillo que tenían escondido y presentarse a la faz humana con todas sus taras y aberraciones, con sus virtudes y sentimientos, con sus pasiones desenfrenadas o el espíritu de grandeza que un alma noble entraña.

Agonía de una civilización

Pero este trastorno en modo alguno corrige, sino que agrava vicios. Tampoco elimina defectos, de suyo graves, pues que emanan de generaciones olvidadas. Por el contrario, socava la entraña de nuestra generación que muere. La guerra y la muerte tienen en todas las lenguas un solo significado, poco poético ciertamente. Tampoco se sobrepone al fracaso pasmoso del hombre como ente moral, ni le vuelve a la razón. No cambian su caparazón física ni transfor-

man su capacidad psíquica. Continúa siendo el misterio en el caos, la nebulosa perdida, el meteoro desplazado de su órbita que rumbea errabundo a través de los espacios, en su propio encuentro. El hombre, materia permeable que adquiere las formas más variadas y caprichosas contorsiones obedeciendo a un principio de estabilidad sobre la tierra, aun frente al dilema en que se encuentra en estos instantes, abatido, aplastado, gastado cuando termina de nacer, cual si en sus míseras espaldas descansara el eje central del mundo, desgraciadamente no por ello se convierte por voluntad propia en amigo de sí mismo. Por el contrario, se destroza en una lucha terrible en que perece, no sólo el cuerpo, sino también el alma. Y esta determinación ciega y horrorosa, que supone el aniquilamiento mecánico de millones de seres humanos, derretidos en espasmos de belicosidad falsamente disimulados tras la bandera que se escude, despierta el instinto del salvajismo; la tierra riega con sangre y el aire siembra con lamentos que escucharemos ¡quién sabe durante cuántas generaciones! y entrañan el grave peligro que debe preocupar a todos los hombres del continente aún dueños de sus facultades.

Nuestra generación cuenta en su haber con las consecuencias de dos guerras tremendísimas, las más grandes en intensidad de lucha y exterminio científico y derroche de elementos y energías humanas que conoce la historia del hombre sobre la tierra. Ninguna otra de las guerras anteriores es siquiera medianamente comparable a la que estamos viviendo. De ahí que resulte imposible ordenar el pensamiento, alejándolo de la tierra, y trasportarse a las esferas. De todas partes del mundo escuchamos sus quejidos, sus llantos, sus gritos de horror y espanto. ¡Es que la tragedia invade totalmente el sistema de nuestra sensibilidad y, forzosamente, inclinamos nuestra mirada a este paisaje de sombras y luto que cubre el globo terráqueo!

Cicatrizadas las heridas de la guerra anterior, comenzábamos a enderezar nuestras vértebras y dirigir nuestra frente hacia la claridad solar cuando, de lejos, escuchamos de nuevo el tronar de los cañones. De ahí que hayamos vivido en guerra permanente, y a ella habituados, es humanamente comprensible que nos tornemos hasta insensibles. Nuestras cuerdas ya no vibran. En vano enronquecieron nuestras gargantas. Nuestras voces cayeron en el desierto. ¡Más fuerte que la razón, más cruel y fría que el verbo, la guerra, que entraña la muerte en todas sus formas y manifestaciones, se hizo presente!

XUM

Después del armisticio apareció en escena una expresión nueva de la guerra, si aparentemente con espíritu antibelicoso más disimulado, de resultados funestos. Una literatura libidinosa apoderóse de nuestra moral y en ninguna otra época de la vida del hombre en tan poco tiempo aparecieron mayor número de publicaciones condenando la guerra. El soldado recibió aquella argamasa, ávido de distracción, dirigida a su paladar. ¡Un vaso de agua para el sediento! Simultáneamente surgieron por todo el suelo europeo dictadores de teatro agitando campanillas, y el alma libre, que pugnaba por rasgar el velo y presentar al mundo la verdad, fué encerrada en prisiones. Se clausuraron todas las puertas de acceso al mundo de la verdad; pusiéronse obstáculos y vallas infranqueables en todos los pasos; el hombre fué cargado de cadenas y arrojado de todas las babilonias de nuestra civilización de acero. La guerra no estaba muerta, sino que revivía en el espíritu de aquellos miserables que saciaron sus bajos instintos destrozando la entraña de que habían salido. ¡Europa y América sólo habían amortajado la sombra de la guerra! La verborragia pacifista descargada desde entonces sobre el éter y diseminada a través de todos los confines, revivía los momentos más tristes de nuestra existencia. Y, más positiva que los discursos de los políticos de aquellas lamentables jornadas, la guerra ¡quién lo diría! ocupaba el lugar número uno en los congresos de la paz.

América, que había soportado solamente en pequeña escala las consecuencias de la guerra anterior, unióse al coro de maestros cantores, dejándose llevar mecida en brazos de los acontecimientos. Y, como no podría ser de otro modo, finalmente ocurrió lo imaginable: la lucha abierta. Pero lo cierto es que ninguno de los políticos que actuaron en el escenario de la vida internacional durante los últimos veinte años tristes conocidos desde que experimentamos tristeza, se declaró abiertamente en favor de la guerra: tampoco nada hicieron para evitarla. En discursos como nunca jamás se oirán, mediante juramentos y declaraciones múltiples, ungidas y bendecidas, cada uno de los personajes era un amante de la paz. Hasta la aberración paquidérmica, cuyo nombre no puede pronunciarse sin asco, condenó la guerra con los más soeces calificativos. Y es que la guerra entraña la derrota del hombre, la quiebra de su personalidad. Y solamente el hombre, volviendo sobre sus propios pasos, puede reencarnarse en su propia función humana, reincorporarse a la milicia para

que fuera destinado en esta tierra desventurada: la lucha por la vida en paz con sus semejantes, en la libertad y por la libertad. Y esta es la misión que compete al hombre de nuestro hemisferio.

Misión liberadora de América

La vida espiritual de América arranca de los ideales de la Revolución Francesa. Este es su principio y su asiento. Proscrito el sentimiento de libertad, divisa a cuyo ímpetu conquistó vida propia de naciones incorporadas a la armonía de todos los pueblos del mundo, América carece de significación y sitúase al par de otros continentes sin contacto civilizador. El carácter que le distingue de todos los demás conglomerados humanos, es precisamente el ideal de libertad que anima a sus pueblos, de que son testimonio auténtico todos los personajes que —llevados por el lirismo creador— recorrieron pampas y desiertos de un extremo a otro de las tierras de América. Su bandera era la estrella de la libertad que brillaba en su frente, término si entonces relativo, que hoy tiene para todos los habitantes del mundo un himno oculto anidado en sus corazones.

Sus trofeos tampoco suponen un sinónimo de venganza. Sus derrotas no entrañan la revancha. Todos aquellos que el suelo fecundaron con su sangre, cayeron alegres, convencidos de haber cumplido con un deber. ¡Raza de luchadores valerosos! Sin discutir ni poner en tela de juicio si la independencia les otorgaría otros bienes que los morales, arrastrados por el fuego del ideal, lanzáronse a la pelea, y con este signo han vencido. Lo que ha ocurrido después, postes y alambradas hasta a la luz y al aire, es obra de comerciantes de tercera categoría, traficantes de sepulcros. Aquello es lo auténtico, lo real. América tiene por cimiento la grandeza lírica de sus héroes que supieron domeñar la tierra y domar la naturaleza, utilizándola para servicio de los hombres. Y esto ha sido posible solamente porque sus habitantes no eran esclavos. Así fué como América encontró base con suficiente solidez para encauzar sus destinos futuros.

América no otorga títulos nobiliarios. Su grandeza la constituyen los músculos y manos callosas de cada uno de sus habitantes. Entrañan los principios de libertad forjados en el esfuerzo del trabajo creador con su propia convivencia. La libertad es para América una condición de vida o muerte. Todo lo demás es falso como los

XUM

vicios importados, que no heredados, pues que el continente apenas si cuenta con abuelos en su haber, por cierto dignos de su estirpe. Los defectos que pueden haber encontrado campo propicio para su cultivo en tierras vírgenes, son creaciones de la civilización occidental que hizo del saber cuna y sepulcro.

Continente formado por agentes de aluvión que huían del viejo mundo, burlando persecuciones, a veces sus espaldas surcadas de cardenales donde el látigo del sicario descargó su furia de bestia a las órdenes del despotismo; ya en procura de fortuna, cuando no con la humilde y siempre noble aspiración de levantar al cielo su choza y poder disfrutar de los beneficios de una vida sin quebrantos, deseo muy humano de nuestra especie, arraigado desde tiempos pretéritos; cansado de luchar con factores y fenómenos adversos, por obra de discernimiento pudo comprender que sólo en libertad le sería posible la existencia.

A tenor de este pensamiento, formado carne en las generaciones que le sucedieron, bajo esta idea hizo confundir su vida con la naturaleza. Las desviaciones experimentadas en sentido inverso pertenecen a civilizaciones anteriores cimentadas sobre cráneos de esclavos.

Responsabilidad de América en la guerra presente

No obstante el acentuado carácter liberal de estos pueblos, los elementos morales de importación, identificados en tiempos de hartura con la vida ciudadana, trastornan los principios básicos de su existencia. Al tomar parte en el concierto de las luchas intestinas de las naciones de occidente y entregarse a su misma vida de soberbia y suplicio para con el desposeído, faltó a su cometido fundamental. América degeneró así en una puja de rivalidades entre sus diversos pueblos, con voracidad de apetitos insatisfechos, haciendo honor al humo de los sacrificios de las naciones europeas y tomando parte en las carniceras fiestas de su civilización. De este modo, hoy, cuando las máquinas han acortado las distancias y abrieron nuevas rutas en el cielo azul, achicando la redondez de la tierra, difícilmente podría quedar margen, entre las dos civilizaciones, para establecer paralelos distintos entre los caracteres europeo y americano. Por el contrario, todo parece indicar que, salvo pequeñas diferencias de orden secundario, sin peso científico en la vida de relación de los

pueblos, ambas características se han confundido. La civilización occidental con sus vicios y lacras, con sus rugidos lacerantes de bestia entre barrotes y gritos de angustia ante el dolor de su propio suicidio, ha invertido el curso del progreso.

En este orden de ideas, posiblemente todos los pueblos del mundo hayan sido invadidos por las explosiones de la cultura europea, pero lo seguro es que América desde su mismo derecho de gentes hasta la propia configuración política, ha seguido textualmente los avances del sistema que allí se imponía, modificándolos, ya en uno u otro sentido, conforme y a tenor del modo en que Europa lo hacía. El régimen de la propiedad, la justicia y los procedimientos políticos, son absolutamente los mismos; la cultura propiamente dicha, con excepción de algunos casos, que es copia fiel de la europea, es lo único que se caracteriza. Y eso, no porque forme un concepto generalizado fundido en la misma entraña popular, sino por independencia de grupos determinados que han sentido la necesidad de modificar, a tono con un estado de ánimo humanista, los rasgos imperantes que predominaban en este continente como fruto de importación.

América no ha tratado de huir a este contacto. No ha pretendido encerrarse en sí misma y crear su propia espiritualidad con elementos propios. Que esto resultaría imposible, por cuanto los pueblos deben mantener un contacto estrecho, conocerse y estudiarse, perfectamente de acuerdo. Mas lo triste es que todo lo aprendido es lo peor de aquella civilización y de aquella cultura, de la que sus mismos hombres abjuran. América ha escapado al riesgo que suponía enfrentarse con el destino para la búsqueda de su propio destino. Desechó sus ideales de paz y libertad para seguir la corriente europea y refocilarse en la sangre que a torrentes mana de todos aquellos pueblos hermanos. Olvidándose que también ella suponía fuente creadora en el concierto humano, que contaba con elementos necesarios como para imprimir a un sector del mundo ciertos caracteres, prefirió poner torniquete en los labios de los descontentos y reducir a prisión a los desaforados. ¡Procedimientos que la historia humana conoce desde tiempos matusalénicos y que la misma historia reconoce como inútiles!

Prefirió presenciar, desde las gradas del circo, a donde no llegarían las salpicaduras de sangre de los gladiadores, el horror de

XUM

aquellos sacrificios. Disfrutó a sus anchas del espectáculo; construyó catacumbas y lanzó sus hijos a las fieras, exactamente como en los tiempos de Roma. De ahí, con tales conocimientos adquiridos, dió nacimiento a las dinastías terratenientes e industriales, sentando definitivamente el principio social que la rige. Se dejó arrastrar envuelta por el torbellino de los acontecimientos y terminó siendo absorbida por el satélite, al que virtualmente se halla fundida, en los órdenes social, religioso, político y económico.

Es por eso mismo por lo que no es posible excluirla de la responsabilidad que le cabe también en esta derrota del hombre. No ha dispuesto de la serenidad suficiente para medir sus actos. La vida para América termina, en el concepto de sus hombres representativos, con la vida de esos elementos. Y este criterio se ha trocado en una mentalidad que el gobernante adquiere y digiere a su paladar. Exactamente, el mismo fenómeno de ambiciones dominantes en el aciago presente europeo; lucha de rivalidades y monstruosidades; de francachelas de sangre y lamentos en que toma parte la canalla, lo más soez y denigrante de nuestra avergonzada especie, en detrimento de los pueblos avasallados a quienes se sojuzga y mueve a puntapiés, si no con el benigno látigo de la esclavitud antigua, a punta de ametralladora, instrumento representativo de la civilización moderna.

Y América tampoco se ha opuesto al exterminio de naciones enteras, pues desde hace más de un lustro palidece la claridad solar. Se entregó a la francachela libidinosa del hombre europeo, seducido por la ambición de autoridad y sojuzgamiento de sus semejantes. Los principios son idénticos; la base de nuestra vida organizada se confunde. Apenas un pequeño trecho de mar océano, sobre el cual algún día ha de tenderse un puente de acero a manera de cordón umbilical entre uno y otro continente, de suerte que hasta el mismo nombre de América estará de más en la historia.

El interés material, el apetito de los hombres primó sobre lo abstracto, lo moral; el tiempo otorgó a la bestia valor de superioridad con relación al hombre, elemento sin cotización en el mercado de esclavos de la edad moderna. El hombre no tiene precio porque se vende voluntariamente y el traficante negrero que lo compra ni siquiera tiene la responsabilidad de arrojarle las migajas que caen de su banquete, porque, con el bendito permiso de su amo le es suficiente con husmear en los residuos, hociqueando entre los desperdi-

cios. Tales las fiestas de la civilización occidental, cuyas maravillas arroban nuestros tiempos de felicidad en que hasta la guerra es motivo de arte y diversión para un gran sector de bienaventurados, ungidos por la gracia divina, con óleos y polvos de todas las religiones.

Y América, sin emitir voz ni voto, dejóse ir a remanso de la brisa marina, sin tomar una determinación siquiera de protesta, porque ello entrañaba un movimiento espiritual; suponía identificarse con su pueblo ávido de porvenir, encauzando una remoción de valores morales y sociales, de que una juventud pletórica de vida y esperanza está presta a reventar. ¡La libertad entraña un peligro para nuestra civilización, porque trastorna su propia fisonomía y le imprime los caracteres de revolución en permanencia!

El miedo a la libertad

El miedo a la libertad desembocó en este caos en que medio mundo se derrite. El abuso del autoritarismo terminó por degenerar en este volcán que nos devora, defecto sí debido al hombre, que sólo el hombre puede solucionar. Pero, ¡basta ya de sangre! que ha manchado hasta las páginas de la historia más moderna. ¡Basta de sacrificios inútiles! El cielo y la tierra son nuestro mundo del futuro. Esta solución tiene el hombre que hallarla, si de esta prueba de fuego y de llantos queda en pie siquiera una célula perdida para recomenzar la historia por camino cierto.

Para ello será necesario levantar los cimientos de una cultura nueva con gran dosis de humanidad, que destierre para siempre el menor amago belicoso en los hombres, que no tenga miedo a vivir entre los seres humanos, considerándolos fieras con garras escondidas y no sabe cuándo le irá a atacar; que luche decididamente, en todo tiempo y dondequiera se encuentre, por su libertad individual, sin menoscabar la libertad ajena, que sea responsable de sus hechos ante sus semejantes y no se avergüence de confesar a todos los vientos sus propios errores; que tenga conciencia de su condición de planta que en la tierra desempeña una función.

Es éste un imperativo de corazones desgarrados, trofeo sangriento de nuestra civilización pavorosa y horrorizada. Para perder este miedo en cada hombre y tornarlo elemento útil al servicio

XUM

de la humanidad será preciso remodelar quizás nuestros sentimientos más íntimos. Tendremos que sugestionarnos hasta con las armonías de la naturaleza y verla con ojos distintos a los de la realidad viviente. El hombre actual ha sucumbido frente al principio instintivo de autoridad ejercido para los más humildes menesteres. El aplastamiento dictatorial instaurado por los hombres en turno y función de gobierno, sembró el suelo que pisamos de desconfianza, al extremo que en cada molécula de tierra o aire se ve un gendarme armado o un espía que trata de hurgar en sus sentimientos más íntimos y amenaza con meterle en prisiones. ¡Nuestra era puede simbolizarse en el imperio de la delación!

Sea cual fuere el resultado final de la lucha entablada, lo cierto es que tenemos ante nosotros una labor que realizar tal vez superior a la guerra misma. Aun cuando el destino nos ofrezca algunas posibilidades de desenvolvimiento en el futuro, no encerrándonos en campos de concentración y permitiéndonos exponer siquiera al viento nuestros sentimientos, el bestialismo triunfará de la lucha en sí. Cambiaremos de nombre, mas no de procedimientos. Tanto unos como otros, son sepultureros. Esta labor exigirá sacrificios cruentísimos de energías humanas. Pero el hombre tendrá que afrontar esa situación si pretende hacer suyo el lugar que para él hay reservado en la tierra. Debe conquistar ese palmo de espacio y no renunciar a un beneficio que la vida misma le dió, sin permiso suyo es cierto, pero no en afán de martirizarlo, sino para beneficio y embellecimiento de su misma existencia. Si así no lo prefiere, entonces en buena hora desaparezca para siempre, dejando que las generaciones venideras traten de crearse un hogar donde él no pretendió construir siquiera una humilde choza. Donde puedan abrirse paso seguro en pos de una civilización nueva, compuesta de seres que se avergüencen de su antecedencia irracional, esforzándose por adquirir ciudadanía en el mundo, por obra de razón, bajo los más puros predicados de humanidad.

Para tamaña labor se requerirá el concurso de todos los hombres que se identifiquen con los principios de liberación. Nos encontramos, cual perdidos, al final de un período histórico, tal vez el más interesante desde la aparición del ser humano sobre la tierra. Y si hasta hoy este pequeño ciclo de humanidad que nos precede acusa un saldo poco edificante en el orden del entendimiento

entre los pueblos, nosotros, hombres jóvenes representantes de una generación atormentada, contamos felizmente con un gran caudal de voluntad y energías como para emprender la tarea de rehacer nuestra propia historia.

América en busca de sí misma

Todo lo que iba adquiriendo valor de permanencia, cosas, hombres e ideas, se ha desmoronado. América, que ha surgido a la faz del mundo gracias al esfuerzo de voluntades reunidas en el trabajo y que a su merced arrancó del fondo del tiempo con una luz promisora, está luchando por encontrarse a sí misma. Ajenos sus representantes de las alturas al dolor que emana de la calle, divorciados de la grandeza espiritual que entraña su juventud, cuyas entrañas han sido desgarradas por el desplazamiento del alud y le redujo al silencio de los abismos, piensa, lucha y trabaja por adquirir, frente a todos los pensadores del mundo, el puesto que en verdad merece ocupar. Esta América que sueña y se coloca al paso del futuro, ofrece para el porvenir la salvación de lo eterno en el continente, de lo que no muere jamás. La otra América virtualmente ya no existe.

Grupo de naciones formadas al calor de ideales que a través del tiempo en sus estandartes llevaron grabados los principios de fraternidad entre los hombres, encuentra en estos fieles representantes campo propicio y surco abierto para el fundamento de la nueva moral. Y siempre propicia a la condolencia del dolor ajeno, hoy no es extraña a este derramamiento de sangre que en propias carnes soporta. Antes bien, el mundo entero es testigo de que también nuestros corazones palpitan con tanto calor como el de aquellos que, encuéntrense en cualquier parte de la tierra, experimentan tan caros ideales. Por ello está tomando contacto con la gran conmoción que se avecina, a través de esta vía ensangrentada. América, a través de sus hombres, de sus escritores y artistas, de sus técnicos y de sus obreros, adquiere carácter de perennidad.

Reconocen que, frente al panorama pavoroso que nos envuelve sólo cabe la esperanza de la resurrección del espíritu. El hombre europeo, hermano en el dolor y sufrimientos, camarada en afanes e ideales comunes que nos estimulaban en la paz, ha sufrido en su

XIIM

sensibilidad un golpe de muerte. Aherrojado de todas, sometido a privaciones innumerables, impedido de cualquier movimiento y azotado por la horda de sicarios que están faenando diariamente a todos los pueblos del viejo mundo, ha sufrido un resquebrajamiento espiritual. Todas sus fibras se conmueven, sus odios se acumulan y no hay duda que algún día se desprenderá de carga tan ingrata. Y nosotros, hermanos en su dolor, no seremos quienes hemos de frenar sus ímpetus.

No obstante, les hacemos saber que, combatientes de la paz, estamos a su lado; que nuestra mano y nuestra alma le ayudarán a que sus heridas cicatricen más pronto. América, por su juventud impetuosa, rebosante de sano lirismo, está dispuesta a salir en ayuda de aquellos hombres que en la paz han derramado sobre nuestra conciencia las enseñanzas recogidas de su cultura milenaria; que lograron incrustarse en la entraña de nuestras cosas para volcar a raudales los principios de liberación que asisten a estos pueblos. América, en estos momentos, tiene una misión que cumplir: la del pensamiento que nos identifica, el derecho que nos regula, la moral de profundo sentimiento humanitario que forma nuestra doctrina; un arte sin ritos sangrientos ni decapitaciones o asesinatos, que remoce el humanismo, suponen un estado de espiritualidad competente como para enseñar al mundo que un continente que adquirió lugar en la tierra merced al esfuerzo de sus músculos, está en camino del porvenir, pues que son valores harto suficientes como para tomar parte activa en el curso de la nueva civilización. Y hoy más que nunca, cuando el mundo comprende que un pueblo sin libertad es pueblo muerto, la juventud de la Nueva América despliega al viento su estandarte y hace suyos los principios básicos que dieron vida a sus respectivas naciones. Milicia de paz, a tono con el progreso humano, aspira a servir al hombre. Identificada con estos ideales, afronta valerosa las sorpresas del porvenir, con sus consecuencias y riesgos, pues entiende que el hombre de hoy encuéntrase en la cúspide de la historia. ¡El ascenso fué duro y fatigoso, el descenso es vertical y no cabe otro recurso que optar por la libertad o la esclavitud!

Cuando la cultura europea, luego de intentar por diversos medios hacer del hombre el centro de la tierra, tuvo que hacer un compás de espera mientras los componentes de sus distintas nacionalidades se hacen una guerra tremenda que no pudo evitar, la juventud

americana recoge la bandera que el pensamiento europeo abandonó para empuñar el fusil. Mantiene en alto este trofeo con la firmeza y seguridad de una raza que tiene como antecedente legendario, aprisionada en sus venas, sangre de héroes y mártires, y ratifica a la humanidad entera su confianza en el futuro. Es una promesa para todos aquellos hermanos nuestros que, hablando o no nuestra lengua, nos han ayudado y favorecido con sus conocimientos literarios, científicos y artísticos e infundiéronnos fe en el rescate de la libertad. Hoy, América recibe de sus almas estas lecciones que aprecia y recoge con cariño y siente como propio este patrimonio moral de que es depositaria.

Quiera el buen hado que una cultura humana, que equivale a decir LIBRE en el más amplio sentido de la palabra, guíe nuestros pasos e inspire idéntico sentimiento de comunión a todos nuestros hermanos de la tierra.

CAMPIO CARPIO,
Buenos Aires.

XUM

Los Problemas Económico-Sociales y su Expresión Literaria en América

ACERCA de si los problemas económico-sociales alcanzan en América su expresión literaria, no cabe establecer afirmaciones concluyentes. Y escribir la palabra de rotunda negación, tampoco es posible, a lo menos si se considera que varias de las inquietudes sociales, todas, en su raíz, de orden económico, cuentan en el Continente con novelistas que buscan la realidad de esas dolencias, con cultivadores del ensayo que las han elevado a su prosa meditadora o revoloteante y con poetas que, olvidándose de la imagen puramente romántica, quieren dar a su sensibilidad el tema de las desigualdades económicas, y tocan, por lo mismo, en la entraña social. Los sociólogos de América no constituyen, de verdad, un frente avizor cuya fortaleza llegue a la intensa propaganda de la cual reclamaría una labor restañadora, y creo que la sociología se diluye, más bien, en la curva interrogante del ensayo y ahonda, como es natural, o repasa por lo menos, aun sin pretensiones de querer descubrir fórmulas ni remedios, por los capítulos de la novela. Y asimismo la Biología. Allí en donde se descubre la estructura anímica y física del hombre de América, personaje de novela y de ensayo y figura de poema, están delineándose una biología y una sociología que, para ser americanas, habrán de salir de los dominios del hombre americano, si vitalmente parecido al de Occidente, esencialmente distinto en cuanto el ambiente lo conforma, la geografía lo regla, el valor étnico lo impulsa o lo detiene en sus luchas o en sus aspiraciones, y se debe tanto a la voluntad de la tierra, como a la de quienes, de una u otra manera, gobiernan a esa tierra y se incautan del hombre, por más que sea justo establecer que en el Continente de América, que ya no es

XUM

el de la duda, ni tampoco el de un estreno demasiado primerizo, el hombre está menos sujeto a las ligaduras férreas de la esclavitud, así del cuerpo como del espíritu, y la tierra, más dilatada, no suele restar —como en los estadios en los que la civilización cumplió con su tarea de siglos, iniciando quizá una etapa de recomienzo que ha de hacerse a trueque de una era sangrienta— hasta el aire respirable y el mínimo lugar en el que se siembre el grano de la felicidad. Esto no obstante, no cabe proclamar tampoco la felicidad perdurable e incondicional del hombre de América. Sujeto está, quizá por sino adánico, a las torturas o a las angustias o por lo menos a los dolores del hombre. Y aquéllas y éstos tienen que reflejarse en su literatura. Y si la obra literaria ha tenido y tendrá, si quiere mantener su trascendencia humana, un contenido y una eficacia sociales, es preciso que los problemas económico-sociales de nuestro hemisferio sean buscados en las expresiones literarias de estos pueblos, como lo fueron y continúan siéndolo en todas las épocas de la historia y como se marchó, por ejemplo, a conocer las expansiones indias y el comienzo arduo de la lucha racista, en Mahabaratas y Ramayanas, y como, más tarde, detrás del bello mito de Helena, resorte sin duda para las luchas helénicas, hubo de encontrarse que problemas económico-sociales estaban, sin ocultación posible, así en los griegos raudos y combatientes como en la Troya rica y sitiada, y que, sin ir mucho a la descarnada forma de la humanidad, en el mismo viaje leyéndico de *La Odisea,* existió la interminable curiosidad de los marinos y su angustia económica de aventura, como años después en los españoles y en los portugueses. Y no hay que olvidar que Ulises fué uno de los Argonautas y que ayer, como ahora y como mañana, se habrá de continuar buscando el Vellocino de Oro o los tentadores Eldorados de América. Pero, ¿los problemas económico-sociales tienen en América una expresión literaria condigna, propia, ajustada a la verdad y que pueda servir, sin réplica, como un documento al que acudamos para saber cuáles son esos problemas, y, una vez conocidos, si no en el escuetismo de pruebas realísticas, en la carnación creativa de obras literarias, colmadas de belleza —tanto mejor si se trata de la del nuevo realismo—, entregarlos para su resolución a todos cuantos tengan que hacer y deban realizar en estas tierras a las que algún poeta continuaría llamándolas colónidas? Esa es, a mi ver, la cuestión que quiso plantearse el interesante Tercer Congreso Internacional de Catedráticos de Literatura Iberoamericana que levantó la palabra

de América al cabo de los cuatro siglos y medio de su descubrimiento y que se propuso un tema tan vasto como atractivo: "El Nuevo Mundo en busca de su expresión."

Entiendo que este breve trabajo debe aplicarse más bien a suscitar que a concluir, porque si tal pretendiera, estaría desconociendo la misma fértil labor del Congreso, en sus perspectivas y en sus conclusiones. Vale, por lo mismo, más que las citas que van a surtir con parquedad, sin enlace cronológico y más bien que como puntos de partida, como simples recuerdos para el comentario del Congreso, el aprecio insinuado al comienzo de estas líneas. La literatura de América contiene expresiones de los problemas económico-sociales que la han afectado, ayer quizá por razones de su modo arcádico menos premiosas que en el momento, influído notablemente por la crisis universal, pero no son muchas las que clarifican el sentido de esos problemas, o a lo menos sería de desearse que surja el que las antologizara, sujetándolas a una prueba selectiva, o que es posible aguardar, así de la angustia como de la esperanza de este jirón del mundo en el cual está para muchos el futuro del Universo, el ensayista que, sin prisa y sin dilaciones, sin acervidad y sin fervores ilusos, se diera a interpretar, como en un jalón para el sociólogo y el biólogo, para el gobernante y el político, y para el propietario y el obrero, y para el burgués y el hombre medio, las realidades de América, que asumen, es claro, caracteres un tanto diferenciales, según los medios económicos y los climas, pero que sí conservan alguna unidad que las acerca y emparenta.

Es posible sostener que los problemas económico-sociales de América se han reflejado en buena parte de sus expresiones literarias, pero también conviene abrir un paréntesis discreto para las posiciones extremas de esa literatura, en cuanto feudalista o burguesa, o proletaria. Y de modo parecido a como los griegos de la tragedia vieron el espectáculo de "su mundo", ha tenido que ocurrir con los literatos de nuestro Continente. (Esquilo desde su sitial de eupátrida; Sófocles detrás de su gusto pulido de la clase media y Eurípides más cerca de la popular.) Y aun cuando el parangón no resulte perfectamente exacto, y apuntando las salvedades de que varios escritores de largos recursos económicos pudieron comprender el dolor de las clases llamadas bajas por su indigencia o peor aún por su desesperante tono medio frente a imperiosas solicitaciones de posición y de decoro, lo frecuente ha sido que se hiciera o una literatura aristo-

XUM

cratizante, de "torre de marfil", de sordera elevada, o, en otro plano, una ponderación demasiado cruda y falsa de cifras humanas que ni siquiera llegaron a sospechar el ademán de sus procuradores artísticos, sinceros o interesados, sin que hubiese faltado esta última calidad, cuando se hizo una literatura deliberadamente socializante con el propósito de que la masa irredenta de "los de abajo", sirviese de trampolín, para los que quisieron, por tal medio, llegar "hacia arriba". Y no que se pretenda que, como se dijo de la égloga, que debiera haber sido escrita por pastores para que no resultara artificial, la novela del indio fuera trazada por indios sobre la dureza de su misma parcela, o el poema negro por un poeta de color que estuviese en el centro de su misma ardencia, ventilada apenas en los tubos de la marimba, porque el indio ha menester, justamente, del primer respiro civilizado, y el negro, por lo general, de una obra que le destiñera el pensamiento, pero sí que precisa de una atención asidua a la realidad, o de una justeza que vuelva de valor más efectivo y durable al documento literario. Palabras que, desde luego, no se oponen a lo que tiene de vibrante, como propaganda, el tono urgido que, acogiéndose a los datos móviles de tal imaginación, tal como lo buscó y lo aceptó el arte de todos los tiempos, agranda los contornos de las figuras y el perfil de los episodios, para mostrárselos al espectador despreocupado o miope, o vuelto adrede incomprensivo y evadido.

Una breve visión de la literatura de América puede justificar el que sus problemas económico-sociales estuvieron por lo menos revelados en todas las épocas, aun en las llamadas "sombrosas" de la Colonia. El caso de Espejo, en el Ecuador, es más que sintomático. Y desde la Colonia, entre golillas y letrados, vase a la revolución de las alcabalas, y es allí en donde se incuba la Independencia, por el aprecio del problema económico-social, que se le siente más que se le denomina, por la desigualdad entre españoles y criollos y por la fortuna quebrada del indio. Recordaré de paso cómo al mismo Espejo, amigo de marquesas como el democrático de Selva Alegre, hombre de ilustre pluma, de erudición adelantada y cáustico decir, se le inscribió, a su fallecimiento, en el registro destinado a los indios y los negros, y anotaré cómo, en el proceso colonial, el problema económico se caracterizaba por el tributo ponderoso que debían pagar los indios (la mita, por ejemplo), y cómo de nuestras tierras vírgenes viajaba el oro hacia lares castellanos, a trueque, eso sí, del perenne dorado de nuestros templos de joyel y encajería.

Pero hay que llegar a épocas más próximas en las que el problema económico-social se manifiesta, en la literatura, con rasgos más precisos. Entre los escritores de América, creo que uno de los que mejor lo comprende es Sarmiento. De tal modo su *Facundo* ha de quedarse como una revelación auténtica de lo que, no sólo en la Argentina de su época (1845), sino en la mayor parte de nuestros pueblos, ocurría en el conflicto de los destinos camperos y los graves sojuzgamientos impuestos por caudillos bárbaros. Y Sarmiento pensó, más que ningún otro hombre de estos lares, en la necesidad de civilizar y desanalfabetizar. Porque, ¿qué gana el indio con que le hagamos leyes si no puede conocerlas en su letra y disfrutarlas plenamente? Y así resulta que escribimos literatura de indios para letrados y que si el indio no va a la escuela, ignorará por siempre la epopeya sangrienta o pintoresca que hacemos de su vida y ha de continuar arrastrando su precaria existencia, sin la que no hubiera, desde luego, el material propicio para la forma buída de nuestras páginas. El gran Sarmiento quiso la hora de la escuela y la traza de su Facundo Quiroga decurre todavía por nuestros andurriales, aun cuando ya no sea a caballo. El ecuatoriano Montalvo dijo que le gustaría escribir una página sobre el indio que hiciera llorar aun a lo inerte, coincidiendo, pero ya en modo polémico, con el *Sunt lacrimae rerum* de Virgilio. Y él tocó también, con su fusión helenística y castellana y criolla, en la carne del problema político de América, origen de los sociales, en lo que éstos se entrañan en las dictaduras o surten de las mismas.

Y sin que se piense en poetizaciones como la del notable uruguayo Alejandro Magariños Cervantes, cuya novela *Curumurú* aclara, otra vez, la ruta difícil de la raza doblegada por el conquistador, y resbalando sobre obras excelentes como la de Ricardo Palma, aptas para el rastreo, en las tradiciones, de problemas sociales que nos fueron afines, y dejando de lado las novelas del chileno Blest Gana, así como las del mexicano Altamirano, habría de buscarse, como un ejemplo de comprensiva americanidad, de enjuiciamiento fuerte, de ahondamiento en los problemas sociales, las páginas del peruano Manuel González Prada o la estela inapagable de Martí, el americano más de América que se haya conocido a través de sus páginas y de su vida, siempre en vivac y en busca de que hallaran solución los problemas económico-sociales de los hombres de América.

XUM

De tomar algunos hitos de la expresión literaria de América, se daría con continuaciones o afinidades de temas americanos. Y así, pudiéndose hablar de los martiólatras, no sería difícil tratarse de huellas montalvistas. El venezolano Blanco-Fombona, pongamos por caso, espíritu criticista, poeta también y a ratos cultivador del cuento americano, eleva su antena de lucha. E incita y busca, aun sin proponerse rotundamente la cuestión social. Y si más tarde aparecen, clareando la espectativa de conocer o reconocer esos problemas, filósofos como Ingenieros, hay que llegar, años después, a las primicias de una novela más fuertemente afirmada en tales problemas, reconociendo en las antecesoras el paisaje que se traza con fortaleza y fidelidad, y las figuras que se delinean, pero que todavía no han revelado cómo están encerradas por esas montañas, mordidas por ese paisaje, sufriendo a la vera de esas minas, metidas en el fangal que no arde al capataz o arrastrándose también, con maña de rifleros y postura de forzados, en la revolución que el caudillismo forja y enciende, o peor acaso en el paisaje citadino, escondiendo dolores detrás del *overall* del obrero, o más, para mi juicio, bajo la raída levita del burócrata.

Entre los que hicieron paisaje más cerca de la realidad de nuestro tiempo, está, por ejemplo, Horacio Quiroga. Y antes, Luis A. Martínez, cuya novela *A la costa*, entiendo que casi desconocida en América, analiza valientemente el problema regional, delata la lucha intestina, agotadora de recursos en la captación de la política a salto de mata, y narra, pictoricistamente, la lucha del hombre con la Naturaleza inhóspita en donde no ha triunfado la técnica y con los campos que aguardan todavía, aquí como en otros medios, el saneamiento que no deje marchitar, ciento por ciento, la vida del hombre.

Los críticos de nuestro hemisferio están acordes en que la edad de la novela, un poco antes de este casi promedio del siglo, constituye el documento más importante de las realidades nuestras y vale, por lo mismo, como la expresión más verdadera, no obstante los reparos anotados, del problema económico-social. También alcanza fuerza documental el ensayo, como los de la realidad peruana de José Carlos Mariátegui y *El indio ecuatoriano* de Pío Jaramillo Alvarado, y el poema "cartelista" consigue imágenes que le aproximan a esas realidades, mas la novela, como grupo delator, como cosecha abundosa de incitaciones en torno de esos problemas, tiene, en el Continente, una corporeidad ya viva y constante. Acudiré de modo

especial a la novela de América, para que valga la tesis de que las cuestiones económico-sociales de nuestros territorios alcanzan una expresión convocadora de atenciones colectivas en las páginas de sus escritores de los últimos años.

Cronológicamente, una de las novelas más antiguas del nuevo grito es *Los de abajo,* de Mariano Azuela. Para entonces está en latencia la guerra europea iniciada en el catorce, pero su capitulario se nutre de savia americana neta, mexicana más bien. Y aquel es el relato de los que se reparten, arriba, el fácil botín, mientras los de abajo (más bien los del medio) acendran inútilmente una cultura, para quedar al margen o morir.

Insistiré en que estas páginas no han de ser ni un esbozo de historia literaria, función de reposo y mayor cuenta. Anotaciones solamente que ya deben llegar a su término, y con las cuales, a fuer de americanista sincero, difiero a la honrosa invitación que me hiciera el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Por eso, como en viaje saltante, hallo, en Venezuela, a Rómulo Gallegos, con su *Doña Bárbara,* que es la novela del medio vasto y hostil al propio tiempo, en donde ya no canta el epicismo del antiguo llanero, pero cuyo nieto crece moldeado por la barbarie y el nomadismo. O llego a Colombia, para detenerme frente a la conmovedora *La vorágine* de José Eustasio Rivera, matizada de tono romántico, según varios; poema de color dolorido, en el aprecio de otros; arte de fresco bravío, para los demás, pero patético cuadro, para todos, de la selva múltiple en donde el cauchero deja su vida a cambio del espejismo de conquistarla. O al Perú, cuyo civilismo exprimió a sus Sánchez o a sus Alegrías, sin que por esto sus lápices se aplicaran menos al ensayo o a la novela peruanos, tal como hemos visto en la obra de Ciro Alegría, en esa bien lograda novela del río Marañón, *La serpiente de oro,* que consume a los ribereños en trabajo forzado, en reacia dureza o en evadido masticar de la hoja serenizadora y somnífera. Y ahora, recientemente, en *El mundo es ancho y ajeno,* popularizada por el premio que obtuvo en los Estados Unidos y que trae esa preocupación fundamental, común a nuestros pueblos: la tierra dilatada y no obstante ajena, es decir, las extensiones incultas, las grandes superficies prietas o bordadas que ya son un tema de futuras conquistas para las expansiones históricas. Y todo con figuras virilmente delineadas e imágenes vegetales que saben identificar al indio con la gran diosa de su suerte oscuramente pánica: la

XIIM

tierra. O busco, en los noveladores bolivianos, el espectáculo que —sin postura de Remarques criollos— han sabido trasladar a capítulos tácitamente admonitivos de la sangrienta guerra del Chaco, tal como Oscar Cerruto en *Aluvión de fuego* o Augusto Céspedes en *Sangre de mestizos*. Destrozamientos restadores de vitalidad que abren la mirada hacia otro problema social y económico de la sangría de América, en el que al Ecuador le ha correspondido su hora de tragedia, digna, asimismo, cuando se la documente con certeza, de pasar a la novela que la reproduzca y enjuicie. O daré con el ensayo cubano, hecho para contener o evaporar la angustia antillana, manchado a trechos con una zozobra alegre parecida a la de Martí, si pasa la paradoja. O al chileno, que arrancando del fértil pesimismo de pasados infértiles, redondea la esperanza de un mundo nuevo, por la cultura y el sentido de la humanidad. O hallo en el contenido crisólico de la novela y el ensayo argentinos, ese caso de no desconocerse ni desatenderse, de lo que ya es una especie de "universalia", digna más que nunca de revisiones prontas, para que la personalidad de América tenga el justo resalte y el peso de su destino.

Se ha dicho que la novela ecuatoriana es, por su conjunto, una de las más completas de América. Y así lo creo sin exclusivismo. *A la costa*, de Luis A. Martínez, es de los relatos mayores de América, por la cronología y la vigorosidad. Y entre los nuevos, vale citar algunos nombres no extraños a los lectores de América. Jorge Icaza es quizá el novelista más difundido. Su *Huasipungo*, una de las novelas más citadas y leídas, es la tragedia del indio, así como *En las calles* hay el episodio de levantiscos designios, de asonadas, como en válvulas, casi siempre fatales, para la salida de inquietudes económicas, y en *Cholos* se dibuja la clase menos que media, debatiéndose en la ignorancia y el azar de una vida trabajosa. Humberto Salvador ha escrito la novela del burócrata *(Camarada)*, simple renglón de presupuesto y cifra de opresiones, claudicante y amortecida. Y la de la dictadura, en que va alternando la tragedia con el humorismo *(Noviembre)*. José de la Cuadra, en su cuento de paisaje tupido y estilo esencial, caló en la vida montuvia, aventurera y criminosa, no obstante su lealtad, también sin largo tributo de acciones beneficiosas, precisamente por la apretura social. (*Los sangurimas* es un retrato de esa dualidad montuvia.) Enrique Gil Gilbert, en *Nuestro pan*, encara fuertemente el problema de las vidas tropicales en un

descriptivismo, en el cual, paisaje y personajes forman un tono unísono y diverso, y en torno del cultivo del arroz se agita toda esa naturaleza —hombre y campo— sufrientes y pródigos por igual, y asimismo explotados e incompletos, pese a su fertilidad nativa y a despecho de sus reservas puras y hasta de su ensueño. Y así Alfredo Pareja, desde *El muelle,* narración de la vida porteña en donde hay burgueses lascivos y sirvientas que darán en la tuberculosis y el hospital, hasta la forma criolla de su Quijote tropicalista *Don Balón de Baba.* Y Demetrio Aguilera Malta, el de *Don Goyo* y *Canal Zone,* novela panamita en la que se ve aparecer alguna advertencia del conflicto reciente. Y Humberto Mata con sus novelas de la apretura austral, para citar sólo a los más conocidos fuera de los linderos de nuestros Pichinchas y Chimborazos y allende el Guayas platinado o la isla de Puná, que es una especie de soldadura entre el agua dulce que lleva naufragios de balsas y la ya translúcida del Pacífico, espejo de tiburones veloces.

El que la inquietud de los problemas económico-sociales haya llegado a los escritores de América, es innegable, así como la certeza de que el arte de todas las épocas hubo de partir de lo social o tendió a su creación, a su conformación, a su ambiente. A los espíritus críticos les corresponde el separar la autenticidad de los falseamientos, y ya se sabe que la búsqueda de la verdad es una de las más difíciles y hasta me atrevería a decir que peligrosa, por lo que pudiera frustrar propósitos audaces de reforma, en lo que se refiere a la propaganda social económica que ha de hacerse por las letras. Queda, de los documentos literarios que vuelvo a recorrer ahora, el convencimiento de que el campo de América, relativamente más dichoso y confiado sin duda que los de las demás fajas del universo, con su selva y su barranco, su pampa vacía y su matorral inculto, su valle y su páramo, con su indio y su cholo, con su llanero y su charro, con su roto y su compadrito, ha menester de organizaciones más eficaces para que ya no se vuelva de rojo homenaje el sudor humano y esté lejos del hambre de los más ese "nuestro pan" que ellos mismos cultivan, y ya no sea este mundo nuevo "tan ancho y tan ajeno" para las propias cepas, sobre todo humanas, de sus campos. Y de aquí la valía de obras literarias como expresiones del problema económico-social del hemisferio.

AUGUSTO ARIAS

XUM

El Sentimiento de la Naturaleza en la Moderna Poesía del Perú

1. Introducción

UN estudio sobre el sentimiento de la naturaleza en la poesía se sustenta en el lugar común, y por tal irrebatible, de que toda expresión literaria está más o menos vinculada al paisaje que vive o vivió su creador. La mayor o menor acentuación de tal vínculo depende de la época en que la obra se produce. Hay tiempos en que el poeta se retrae y trata de prescindir de la naturaleza que le rodea; existen épocas en que el artista se nutre y se afirma en el paisaje circundante. En este último caso, la naturaleza es fin, mientras en el primero era únicamente medio, pretexto o bambalina. En qué medida el artista se acerca a su mundo natural circundante o se aleja de él, es problema que corresponde investigar a la crítica, y que nosotros sepamos, tal estudio no se ha hecho todavía dentro de la literatura del Perú.

Este ensayo, pues, intenta —y éste es tal vez su único mérito— abrir un campo de investigación todavía intocado por los investigadores del Perú, y como todo primer intento, quiere ser muy parco en sus conclusiones y bastante reducido en su extensión, que abarca únicamente los últimos cuarenta años del fenómeno poético peruano. Tal vez haya oportunidad futura para ampliar sus límites a la prosa y a la poesía de ésta y otras épocas literarias.

Quisiéramos averiguar la verdad o falsedad de algunas afirmaciones críticas que todavía no se han esclarecido. Se dijo profusamente en cierta época y por ciertos críticos que los "modernistas"

se habían acercado intensamente al paisaje americano. En lo que se refiere al Perú, sería interesante establecer hasta qué punto es verdadero dicho aserto.

Si en cualquier región de la tierra este problema de la aproximación del artista a su ambiente es de vital importancia, mucho más lo es en nuestra América, en donde lo telúrico cobra tanto vigor. Ya lo ha propuesto con su fina sensibilidad Alfonso Reyes, en un reciente ensayo: "En la investigación y descubrimiento de nuestro ser americano —dice el autor de *Visión de Anáhuac*— el paisaje, en el más vasto sentido del término, debiera estar siempre presente: el paisaje como tierra y cielo, como aire y luz."

Estas palabras preclaras animan nuestra empresa de indagar el concepto de naturaleza que prevalecía en los poetas, desde la época que los historiadores de la literatura titulan "modernismo" hasta las últimas manifestaciones de la poesía nueva.

Los poetas que hicieron "modernismo" en el Perú no constituyen, estrictamente hablando, una generación literaria. Dicho grupo, o por mejor decir, tal agrupación, tiene como característica esencial su heterogeneidad y excede, con mucho, las condiciones fijadas por Petersen para constituir "generación", en la estricta acepción que confiere a este término la moderna ciencia de la literatura.

En verdad, sólo hubo un "modernista" en el Perú: José Santos Chocano. Los demás poetas contemporáneos suyos, que llenan los años finales del siglo anterior y los iniciales del siglo XX, son poetas en quienes todavía influye preponderantemente el romanticismo y, en consecuencia, no corresponde estudiarlos en un ensayo que versa sobre el concepto del paisaje a partir de los modernistas.

Es ésta la razón por la cual la poesía de Chocano tiene que merecer un detenido examen, porque es la propiamente "modernista" y la que define con todo rigor las inquietudes más características de su época.

Pero entre Chocano y la nueva poesía, existe en la encrucijada un poeta de honda significación y rara trascendencia en la literatura del Perú: José María Eguren. Acaso al par que ofrece uno de los más logrados aspectos del paisaje peruano, los sembradíos de la costa dentro de sus limitados valles, constituye el tránsito entre el concepto "modernista" de la naturaleza y la teoría directa de los poetas últimos de inclinación expresionista.

2. *El "Modernismo"*

Examinando la actitud frente a la naturaleza de poetas como Luis Fernán Cisneros, Leonidas Yerovi, Alberto Ureta, José Gálvez, Abraham Valdelomar y Enrique Bustamante en sus primeros poemas, tenemos que concluir que el paisaje no es sino el reflejo del alma atormentada, que no existe como cosa objetiva sino meramente como reflejo de sus particulares estados de ánimo. Aquellos poetas no ven el paisaje, sino que lo construyen a su imagen y semejanza. Evitando el tomarlo tal cual es, recurren a verdaderos telones, como aquellas noches con luna y árboles y fuentes de encantamiento a que son tan afectos. O bien, se proyectan a visiones de llano y convencional orientalismo. Sus creaciones son, por lo general, inespaciales y no localizables. Igualmente romántico, por su concepción de la naturaleza, es Manuel González Prada, autor de las *Baladas peruanas,* en las cuales volcó una seria preocupación historicista y sociológica, sin pretender ubicar a su indio dentro del marco natural. Eran sus baladas un eco de la leyenda romántica a lo Zorrilla con personajes peruanos, en el molde germánico, pero sin vínculo verdadero que lo ligara con la naturaleza del país.

Dentro de esta época, hay dos momentos importantes en cuanto a la concepción del paisaje. El que encarnan los poetas últimamente nombrados y el que resume José Santos Chocano.

A los primeros podemos analizarlos a través de dos de sus más caracterizados teorizadores: Abraham Valdelomar y Enrique Bustamante y Ballivián.

"El arte —decía Valdelomar— es la naturaleza vista a través de un espíritu." Con ello no hacía sino glosar las ideas de Oscar Wilde, paradójicas elucubraciones de un artista exquisito y decadente. Pero añadía Valdelomar: "Mejor aún, el arte es un instante de naturaleza a través de un estado de alma; aún más: un instante de infinito plasmado en una sensación. Tienen las cosas exaltaciones y depresiones. Tiene la naturaleza instantes de revelación en los cuales se diría que está elocuente, que habla, que quisiera comunicarse con los hombres." Y así era en efecto: aquellos poetas tomaban la naturaleza como un medio para excitar su propia inspiración, pero sin inspirarse en ella, como un estímulo para su íntima elucubración, pero sin adentrarse en sus secretos y bellezas; como un recurso de utili-

zación individual y subjetiva, pero sin concederle personería artística y universal. "Un crepúsculo, una aurora, una escultura o un monumento —afirmaba en un ensayo Enrique Bustamante y Ballivián— llevan en sí un poder de evocar que guarda relación con las anteriores sensaciones del espectador, un poder cuya capacidad depende del conocimiento de las impresiones producidas en diversas personalidades artísticas por un fenómeno o un aspecto de la naturaleza. Quien haya estudiado el paisaje a través de muchas escuelas y temperamentos, encuentra en cada visión un sedimento de alma dejado por los artistas que nos descubrieron los desconocidos aspectos, a la vez que surgen evocados por la analogía de la sensación visual, los momentos de nuestra vida en que contemplamos análogos objetos bajo la intensidad de un sentimiento profundo e inolvidable o una emoción de belleza que nos descubrió la eterna armonía universal."

La obsesión de infinito que caracteriza a estos poetas los hace considerar el paisaje natural como un escalón inevitable, pero asimismo intrascendente. El poeta no puede quedarse en el marco de la naturaleza, demasiado parca y limitada para sus ansias de trascendencia e infinitud. El bello escenario natural de una de las ciudades del Perú mejor dotadas por el paisaje, Jauja, sirve a Valdelomar como el marco sugestivo para una fantasía trágica que es "La ciudad de los tísicos". La maravillosa perspectiva andina o la atracción artística de la laguna de Paca, en los aledaños de dicha ciudad, no conmueven al poeta sino en la medida en que pueden ellos estimular su espíritu sediento de sensualismo y refinamiento. Y así dice Bustamante refiriéndose a dicha obra de Valdelomar: "La ciudad encantada en que bajo la lluvia y la tempestad andina viven los tísicos, entre el amor y la muerte, tiene una atmósfera de tragedia y lubricidad, un ambiente de Lorraine en que los personajes de mejillas sonrosadas y de bocas rojas de sangre se extinguen en una fiebre de deseo como los Noronsoff en su locura ante el mar puro y el cielo claro de la Costa Azul."

Aquel grupo de poetas seguía el mandato de Mallarmé: "evocar poco a poco un objeto para descubrir un estado de alma e, inversamente, escoger un objeto y extraer un estado de alma por una serie de desciframientos." De tal grupo en aquella época, no pudo pues quedar siquiera un retazo del paisaje peruano. Pero los años pasan, las exaltaciones juveniles se amenguan, las hipérboles decaen y la madurez llega a ellos. Y entonces aquellas mismas almas atormen-

tadas de refinamiento e infinitud, cuya vaguedad espiritual, como decía un poeta, "tiene muchas analogías con la visión crepuscular en que las cosas pierden su perfil y su relieve", van a trocar su actitud ante el paisaje.

Valdelomar, el propio autor de "La ciudad de los tísicos", años después nos ofrecerá el cuadro vibrante de su pueblo natal, de ese Pisco aldeano que pinta con realismo sin igual en *El caballero Carmelo* (Lima, 1918). No hemos tenido todavía descriptor más sensibilizado a la emoción del paisaje de nuestros pueblos humildes que el que se demuestra Valdelomar en aquel trozo de autobiografía.

Bustamante y Ballivián, viajero por nuestros Andes Centrales, tiempos después nos da la visión de *Junín*, en un libro de poemas dictado por las impresiones de aquella "alta tierra generosa cuyo color se prendió a mis pupilas", según confiesa el mismo poeta.

José Gálvez viró el rumbo de su poesía hacia esos cuadros de vida costeña y criolla que son "La Marinera" y "La jazminera" en que, sin premeditación, el poeta se ha alejado de

> Yo, la luna y mis soñadas
> divagaciones

de sus comienzos, para dibujar con rápidos trazos a la

> . . . . . .
> Jazminera aromada con el aroma sano
> del ñorbo, del tumbito y la flor del manzano,
> oliente a la casera mixtura y a la buena
> ropa, que se guardaba en vetusta alacena.
> Ella traía el dejo del jardín fragancioso
> que, cerca a las portadas, guardaba el rumoroso
> recuerdo de una Lima de albercas y emparrados.
> . . . . . .

Como ligadura entre los poetas anotados y las nuevas generaciones, a manera de tránsito, se anuncian los poemas de *Los heraldos negros* (Lima, 1918), de César Vallejo, entre los cuales está "Aldeana", que subyuga por su agudo tono eglógico:

> Lejana vibración de esquilas mustias
> en el aire derrama
> la fragancia rural de sus angustias.

XUM

En el patio silente
sangra su despedida el sol poniente.
El ámbar otoñal del panorama
toma un frío matiz de gris doliente!

Al portón de la casa
que el tiempo con sus garras torna ojosa,
asoma silenciosa
y al establo cercano luego pasa,
la silueta calmosa
de un buey color de oro,
que añora con sus bíblicas pupilas
oyendo la oración de las esquilas
su edad viril de toro.

Al muro de la huerta,
aleteando la pena de su canto,
salta un gallo gentil y, en triste alerta,
cual dos gotas de llanto,
tiemblan sus ojos en la tarde muerta!

Lánguido se desgarra
en la vetusta aldea
el dulce yaraví de una guitarra,
en cuya eternidad de hondo quebranto
la triste voz de un indio dondonea,
como un viejo esquilón de camposanto.

De codos yo en el muro,
cuando triunfa en el alma el triste oscuro
y el viento reza en los ramajes yertos
llantos de quenas, tímidos, inciertos,
suspiro una congoja,
al ver que en la penumbra gualda y roja
llora un trágico azul de idilios muertos!

El sabor campesino de las estrofas precedentes se reitera en otros dejos poéticos que tampoco han dejado de ser decadentes, pero que aparecen ya compenetrados del sentido de la naturaleza de las aldeas y campos del Perú. Juan Parra del Riego, antes de seguir la huella de aventura y el afán de ganar otros horizontes que caracterizó a su maestro en el lustre y el ímpetu, que fué Chocano, ensaya tímidamene este bosquejo idílico:

¡Oh Surco, melancólico y desierto!
¡Oh Surco, viejo pueblo campesino!

Eres así como ataúd abierto
y olvidado a la vera del camino.

Al ver tu soledad siento la mía,
y entre esa doble sensación de espanto,
de abandono y mortal melancolía,
no sé cuál de las dos es la que canto.

¡Oh tu iglesia caduca y empolvada,
ante la triste plaza despejada
por donde un són de esquilas va pasando!

Tiene un místico espanto tan silente,
que recuerda una abuela que rezando
se quedara dormida de repente.

Aquella gris perspectiva del pueblo limeño, contrasta con la luz del pueblo arequipeño que en estos versos imprimiera Percy Gibson:

Brillan al sol poniente
los oxidados árboles de otoño,
y por la vieja carretera
el viento barre la hojarasca de oro . . .

Llora lueñe la esquila
de trashumante recua por el hondo
camino . . . y mudo la contemplo
perderse, entre dorado polvo.

Como un mendigo viejo
descanso mi fatiga en este poyo,
bajo esta paz . . . y estoy tranquilo,
feliz, lejos del mundo, solo . . .

("Autumnal")

El segundo momento en la concepción del paisaje en esta época, la constituye José Santos Chocano. Pero para comprender su obra, y sobre todo su sentido de la naturaleza, es absolutamente preciso esbozar una breve apuntación biográfica. Pues Chocano no sólo pretendió haber captado las esencias del paisaje del Perú, sino que su ambición e impulso vital lo llevó a creerse, antes que nada, el poeta de América meridional. Ya lo dice en uno de sus poemas de *Alma América:*

Walt Whitman tiene el norte: pero yo tengo el sur.

Y en otro que titula "El dorado", agregará: "América es mi sola fuente de poesía." Estamos, pues, ante un creador que no sólo quiere ser el intérprete de un paisaje regional, sino que, ante todo, persigue recoger en sus versos el sentido y la faz de todo un continente. La vastedad de su propósito y la amplitud de su campo de acción requiere, pues, un estudio detenido.

3. José Santos Chocano

Era casi un niño cuando Chocano, en 1890, hizo sus primeras armas literarias en un periódico titulado *Fin de Siglo*. Aún lo ligaban mayores vínculos con la poesía del argentino Olegario Andrade o de los mexicanos post-románticos como Gutiérrez Nájera, Manuel M. Flores, Manuel Acuña, Juan de Dios Peza y Salvador Díaz Mirón, que con las recientes apariciones de la prosa o de la poesía de Rubén Darío. Entonces despuntaba su romanticismo, a veces blando y nupcial como en *Azahares,* a veces iracundo y exaltado como en *Iras santas,* a veces eglógico, aunque sin regionalismo, como *En la aldea.*

Ganaba prematuramente, antes de cumplir los dieciocho años, la consagración literaria nacional y americana. Su americanismo nació de su frecuente correspondencia con los poetas del continente y de la boga que tuvieron en Lima *Los poetas mexicanos* (Buenos Aires, Imp. E. Coni, 1896), que es título de un libro escrito por el poeta peruano Carlos Germán Amézaga. Sin embargo, su actitud ante el paisaje pudo entonces haber sido estimulada con estas palabras de Amézaga, incluídas en el tomo mencionado: "Muy engañados están los que se figuran encontrar poesía americana en ciertas composiciones descriptivas de nuestras ciudades y montes, de nuestras florestas y ríos. En nada se manifiesta precisamente la imitación servil, como en estos trabajos, donde campean imágenes y conceptos que ya eran de respetable antigüedad con el Arcipreste de Hita y con Garcilaso. Frases vetustas hay que continúan haciendo las delicias de nuestros bardos en sus mejores versos, como si no se atrevieran a combinar otras en presencia de una naturaleza que por variada y por rica no tiene igual, y que parece invitar a que se la cante con ritmos nuevos, con voces que al sonar no recuerden las canturías del viejo mundo."

Chocano tomó, desde 1896, su posición frente al paisaje americano. Son suyas estas palabras extraídas de un artículo aparecido en *La Neblina:* "Pero no es simplemente la aspiración, el sentimiento, la idea lo que determina el poema, ni basta la suficiencia artística; es preciso buscar el medio ambiente propicio para el desarrollo; para cantar las selvas amazónicas, es preciso internarse en ellas, vivir con su vida robusta, sentir el roce áspero de su naturaleza." Pero agregaba que esa necesidad era insalvable: "los medios de movilización no se presentan sino con la fortuna. Hoy por hoy, estamos condenados a vegetar entre los cuatro estrechos muros de la ciudad: la selva no se ha hecho para nosotros . . ."

Hasta entonces igualmente no había rastro de paisaje peruano o americano en su obra. Es paradójico que un libro suyo de esta época se titulara *Selva virgen* (1896), pues el contenido no responde a tal denominación. Si no era consecuente el título sí lo era el contenido, pues Chocano no pretendió todavía localizar su paisaje y estaba de acuerdo con sus teorizaciones. Por ese tiempo también decía: "Cantamos lo que podemos ver con nuestros propios ojos, cantamos lo que podemos cantar con nuestras propias manos, la inspiración necesita de impresiones previas." Lentamente se acercaba al ideal de Amézaga: ver las cosas de América con nuevos ojos y registrar esas impresiones con nueva técnica. En cuanto Chocano pudo viajar, su obra se nutre de impresiones del paisaje peruano. Pero desafortunadamente conoció poco del Perú; su destino trató siempre de sustraerlo del país natal y los años decisivos y los de la madurez transcurren dentro de América, pero lejos de la tierra peruana. Al par que renovaba ritmos, cantaría con voz nueva, sin parangón con otros sones poéticos extraños, y a base de motivos de la naturaleza y de la historia americana.

Hemos dicho que conoció poco del Perú. Veamos las circunstancias que rodean ese conocimiento. Cuando en 1899 Javier Prado emprendió la reorganización de "El Ateneo de Lima", y fué el gestor de la aparición de su revista *El Ateneo*, después de diez años de receso, publicó en esa revista dos grandes poemas de Chocano, plenos de madura concepción y de neta inspiración peruana: ellos son "El derrumbe", que más tarde en sus reediciones titularía "El derrumbamiento", y "La epopeya del Morro", con el que ganó sonoramente un concurso.

XIIM

En esa época, que es en el Perú de transformaciones políticas, en la que la inquietud de la explotación industrial del territorio ganaba voluntades e idealismos, se planteó como problema nacional el enlace entre la selva y la costa, a raíz de un intento abortado de separatismo en el oriente. Los historiadores han señalado la trascendencia de los intentos de penetración en la floresta que entonces se iniciaron por la sección central del país, desde Lima hacia los ríos Pichis y Ucayali. El impulso inicial se dió haciéndose practicable el tráfico al valle de Chanchamayo, región en donde había prosperado, en el siglo XVIII, la célebre rebelión de Juan Santos Atahualpa. A este empeño de integración nacional había estado vinculada la actividad de un político emprendedor, don Joaquín Capelo, hombre al par de acción y de humanidades, amigo de los hombres de letras y por lo tanto de Chocano. Habría éste último recorrido el tramo caminero recién inaugurado hasta los cafetales de Chanchamayo, según podría deducirse de algunas descripciones de "El derrumbe", tal vez el único poema en que Chocano ha tratado con feliz aproximación y relativa fidelidad la naturaleza peruana. Así lo revela este fragmento:

Un fondo de floridos cafetales
salta a la vista. Al flanco de la casa,
árboles que se yerguen colosales
un bosque forman que ni el sol traspasa:
finge un nido de cóndores, un nido
ante inmensos barrancos suspendido.
De piedra y polvo sobre informe masa,
la fábrica se erige, construída
en la cresta mortuoria de un derrumbe,
como un penacho de rebelde vida.

Guarda el bosque tal vez que el soplo mismo
del huracán no desbarate y tumbe
la débil casa erguida ante el abismo,
como presa que en boca de una fiera
lograse, por extraño magnetismo,
que cerrarse la boca no pudiera.
Los árboles confusos y perplejos
vierten la gracia de sus copas llenas
de voluptuosa paz: vistos de lejos,
se dirían fantásticas melenas
de poetas románticos y viejos . . .

Por detrás de la casa, de lo alto
brinca un chorro de plata reluciente,
que esforzándose va, de salto en salto,
hasta estrellarse en un peñón la frente.
Luego da, en tres monstruosos escalones,
tres grandes saltos con presteza suma:
se hace una catarata que entre espumas
retiembla con nerviosas convulsiones;
y entonces cede al poderoso aliento
de la racha que sopla en el barranco,
y se esparce en mil gotas . . . como un blanco
velo de novia desplegado al viento.

Y ahí, en el fondo, henchido de clamores
pasa el río veloz, que se diría
un tropel de caballos trotadores
que fuga a escape por la selva umbría.

Anhelando que al fin se desenvuelva
su copioso caudal, el río apura
el amor que le brinda la espesura:
tras la carnal lujuria de la selva,
la voluptuosidad de la llanura . . .

("El derrumbe", 1899)

Fácilmente puede el lector avisado y viajero por esas regiones del Perú, reconocer el paisaje abismal y sugestivo del paso de Malalma, con el torrente ligero conocido con el nombre de "El velo de la novia", próximo al lugar denominado "La oreja de Capelo".

Al parecer, Chocano no llegó propiamente a la selva, pues el poema se ambienta en esa región fronteriza en que cubren el Ande declinante las primeras frondas tropicales. Su evocación de Juan Santos no precisaba un marco más extenso, pues su aliento épico reposaba en su idea de fijar el momento heroico del derrumbamiento de la fantástica e impracticable idea de reconstruir el Imperio de los Incas, liquidando un coloniaje secular. Y así, sólo mucho más tarde, en Centroamérica y no en el Perú, Chocano llegaría plenamente al trópico:

Cuando alcancé una sola sonrisa de la Suerte,
fuí al trópico. Vi tanta naturaleza fuerte,
que mis ojos, ya hechos a esas grandes visiones,
las devuelven ahora dentro de mis canciones.

("Intima")

XUM

cuenta él mismo. En efecto, Chocano se ausenta por primera vez al extranjero en 1901, enviado por su gobierno en misión diplomática a Centroamérica. Este viaje es decisivo en su obra. Allí se le brinda la visión de una lujuriante naturaleza tropical, que es nota tan típica de su poesía posterior y definitiva. Además, Centroamérica se insinúa como el campo propicio para las andanzas aventureras y románticas que caracterizan su biografía.

El Perú, como realidad geográfica, se desliga entonces de sus experiencias literarias. Sólo por cortos períodos (de 1903 a 1904, de 1921 a 1922, de 1924 a 1925) volvería de nuevo a la patria. La nostalgia frecuente, que es una de las notas más delicadas en su obra, no pudo suplir en su poesía la falta de esa aproximación a la tierra que tan promisoramente habíase entrevisto en "El derrumbe".

Y comienza su peregrinaje por América: Colombia, la Argentina, los países centroamericanos uno a uno, incluyendo reiteradamente a México y una por una a las Antillas. Finalmente Chile, el refugio de sus últimos años que arrastraron el peso de su segregación del Perú, por motivos que es inútil mencionar, hasta su asesinato en Santiago en 1935.

¿En qué medida es Chocano un poeta de inspiración peruana? En la advertencia preliminar de *Alma América*, Chocano había definido: "Mi poesía es objetiva." Su objetividad es tan acusada, que no logra coordinar la naturaleza con el espíritu del habitante. Sus visiones del Ande están siempre disociadas de las captaciones del paisaje. Los elementos objetivos de su poesía, lejos de tender a una síntesis cohesiva, se atomizan definidamente. Si examinamos *Alma América*, su libro con más alusiones peruanas, podemos apreciar que para su criterio artístico la naturaleza se expone en visiones fragmentadas; su concepción del paisaje responde a un análisis cerebral que discrimina en la naturaleza. En los Andes, él aprecia la topografía (la puna), los seres del reino animal (el puma, el cóndor), los seres del mundo vegetal (el maíz), los instrumentos del hombre (la quena). No capta tampoco a una colectividad, ni siquiera a figuras aisladas del hombre actual: su imaginación enfoca siempre a tipos de leyenda como Cahuide, la Ñusta, Ollanta, "la última coya."

Si se trata de "la montaña", sus elementos siempre disociados son el río o el bosque; en animales, el guacamayo, el caimán, la boa; en plantas, la magnolia, la piña, las orquídeas, la caoba. En sus poemas no se encuentran complejos o conjuntos de elementos y no con-

sigue crear una atmósfera específica. Carece de la aptitud para la síntesis artística como paráfrasis de la síntesis natural.

Acaso podrían confrontarse las antecedentes afirmaciones con estos versos, de ambiente selvático y tropical, incluídos en su "Oda salvaje":

. . . . . .

Tus mariposas azules y rosadas
se abanican como damas coquetas;
tus cantáridas brillan
como las talismánicas piedras
incrustadas en las empuñaduras
de las espadas viejas;
tus chicharras se hinchan clamorosas
en una fiebre de pitonisas coléricas;
y en la pesadilla
de tus noctámbulas tinieblas,
se confunde
el pestañeo de las luciérnagas
con el temblor azufrado
de las pupilas satánicas de las fieras . . .
Tuya es la danta
que sorprende en los charcos la deformidad de su silueta
y se va abriendo paso entre los matorrales,
al golpe enérgico de su cabeza;
tuyo el jaguar, que brinca,
en el alarde acrobático de sus fuerzas,
a los árboles corpulentos,
para dejarse caer súbito sobre su presa;
tuyo el tigrillo, que urde
taimadas estrategias,
para los carnívoros alborozos
de sus dientes de alabastro y sus encías de felpa;
tuyo el lagarto, dios anfibio y vetusto,
que preside las lluvias y las siembras
y condecora con las esmeraldas de sus ojos
las taciturnas oquedades de las cuevas;
tuyo el boa,
que se dijera
un brazo recortado
a las sombras por un hacha dantesca . . .

. . . . . .

("Oda salvaje")

¿Puede esta visión fragmentaria y atomizante llegar a expresar artísticamente el alma de una región? ¿Puede llamarse peruana a

una producción por el solo hecho de presentar aspectos aislados de lo que constituye el Perú en el espacio? Nos inclinamos a creer que no basta recoger literariamente esos desintegrados motivos de la fauna o de la flora o la geografía de esta tierra para ser consagrado poeta regional. Tanto más que esos temas regionales se agotaron y el poeta no los renovó. No queriendo o no pudiendo permanecer circunscrito a ellos, viró el enfoque y se remotó en el tiempo a las figuras y escenas del coloniaje, explotadas ya literariamente por Palma: el conquistador, el virrey, la tapada, el Paseo de Aguas, etc. Tal reversión parcial e igualmente fragmentada tampoco pudo recoger el alma del país.

La llamada "inspiración peruana" —si con ello quiere expresarse al menos la captación auténtica de un paisaje del Perú— sólo prospera a mi parecer en "El derrumbe", que como ya se ha anotado, fué producido en circunstancias muy especiales. Otras inspiraciones peruanistas no fueron sino apuntaciones poéticas a textos comunes y accesibles de geografía e historia.

¿Vivían las características del alma nacional en Chocano? El poeta era limeño de nacimiento, pero su fisonomía interior era muy diversa de la que es común a los peruanos de la costa. Lo ha entrevisto con certeza Ventura García Calderón, cuando dice: "El exceso, la exageración no suelen ser limeños y el Chocano adolescente es ya un torrente oscuro, una caótica fuerza sudamericana." Acaso podría ampliarse algo más esta exacta aseveración del escritor peruano... No solamente no son limeñas la exageración y el exceso, sino que tampoco lo son peruanas. Aún más, ese retórico torrente no es tal vez fuerza sudamericana, sino propiamente caribe o centroamericana. Y entonces resulta verosímil aquella afirmación que más parece paradoja de café que verdad manifiesta: "Chocano es más centroamericano que Darío." Porque la fronda, el desborde, la sensualidad y las hipérboles, toda la gama del tropicalismo, son más acusados en Chocano que en Darío.

En la América Central —México, Guatemala, Costa Rica, las islas del Caribe, sobre todo— transcurren los años más intensos de la vida del poeta. Es allí donde se encuentra el punto vital decisivo en su biografía; hacia allí van dirigidas sus nostalgias en la madurez. Un designio, revelador en extremo, había creado tal clima y naturaleza para una sensibilidad afín o, a la inversa, un tal temperamento encuentra allí su medio adecuado. Porque Chocano descu-

bre en ese paisaje tropical el campo propicio para la expansión de su espíritu y no en la naturaleza varia, profunda y trascendente del Perú. Se dirá que Chocano tuvo acierto en descubrir la selva peruana o, por lo menos, las estribaciones andinas colindantes con ella. Pero no es la selva el paisaje característico del Perú. Lo es, más que nada, el arenal costeño o los oasis de sus valles, la quebrada llena de color y contrastes o la cumbre y el abismo fragoroso de su Ande. En cambio la selva peruana se asemeja a la de cualquier otra zona, o por lo menos a la de muchas latitudes continentales, con las mismas notas de exuberancia y grandeza. De allí el americanismo de Chocano, posible sin haber logrado en verdad identificarse con el paisaje del Perú.

"Adivinaba ya Chocano —dice Ventura García Calderón— que sería el poeta de América, *superando* los intentos criollos de peruanizar la literatura..." Precisamente Chocano no superó lo peruano, antes bien, logró dar la nota americana sin haber adentrado temperamentalmente en lo peruano y salvando esa etapa.

¿En qué sentido es Chocano un poeta del Perú? Acaso en la medida en que es poeta continental, que siéndolo del continente es peruano por el vínculo histórico y geográfico que une al Perú con la América, y por ciertas recaladas forzosas que, a fuer de buen americano, hizo en temas peruanos. El Perú no es para él un punto de partida, sino una meta ocasional. Por lo demás, esta orientación había merecido, como muchas cosas suyas, una planificación consciente. Escribiendo en *La Neblina* sobre el americanismo y el regionalismo literarios, diría entonces ya su programa de acción: "seguiremos creyendo y esperando que el regionalismo en literatura va desapareciendo a medida que se van ampliando los medios comunicativos entre los pueblos." Aparte de la falsedad de la doctrina, va aquí implícito el sentido y la explicación de su americanismo, singular porque no encontró ni parangón ni eco. Se explica así que la región propia sea para él lo episódico, la anécdota. Porque la categoría es lo continental, según su estética. Los motivos peruanos no constituían ni la simiente ni la raigambre de su poesía; eran sólo el jaspe o el matiz de las hojas espléndidas y jugosas del árbol de sus creaciones. Su imaginación, extraordinariamente viva y variada, excedió siempre los límites del Perú y aun los del arte, algunas veces. Gustaba elaborar los planes para sus grandes proyectos de soñador. Perseguía convertir en realidad obras fantásticas como el

XUM

canal que uniría el Amazonas con el Océano Pacífico, como la desecación del Golfo de México; soñaba con fortunas provenientes de los negocios mineros que emprendió en Guatemala o los cafeteros en otros lugares de Centroamérica o el descubrimiento de tesoros ocultos que, en Santiago, y en postrera empresa, fué la causa indirecta de su muerte.

Creemos así a Chocano, en rigor, un poeta de América, más que por la revelación del paisaje de estas comarcas, por las calidades íntimas de su espíritu literario, muy neto en las cualidades y defectos propios de la literatura de América. Mas aparte de su específica actitud americana, Chocano fué un poeta en el más amplio sentido del vocablo. Si juzgando la obra de juventud pudo Unamuno sostener que era "más elocuente aún que íntima", de la producción de los últimos años no hubiera podido decir lo mismo. Allí se reveló íntegramente la otra faz de su sensibilidad: la aptitud lírica. Pocas veces se ha logrado en la poesía universal una integración tan cabal de épica y lírica en un mismo temperamento creador.

Si restamos de su producción aquellos poemas de los cuales se ha derivado su renombre como intérprete de la realidad y del espíritu de América y lo consideramos sólo en el plano de simple creador de poesía, nos quedan seguramente elementos suficientes y sobrados títulos estéticos para considerar a Chocano como un autor sobresaliente. Con independencia de un falso o exacto sentimiento de la naturaleza, habrá que considerar siempre a Chocano como un gran poeta, orgullo de una raza y de un continente.

En contraste con su ambición de abarcar el panorama estético continental, se encuentra la obra delicada y tenue de otro gran poeta contemporáneo suyo: José María Eguren. Poesía de tono menor, desenvuelta en un delicioso interior, la de Eguren tiene aciertos breves pero encantadores, captando el paisaje nebuloso de los grises aledaños de Lima.

Pero ya hemos salido de los límites del modernismo y, por lo tanto, debemos a Eguren un aparte.

4. José María Eguren

Eguren ensayó y logró una suerte de poesía original, muy suya, sin precedentes. Lo dominante en ella son los sujetos y objetos de

un mundo de imaginación, rodeados de una atmósfera de fantasía, en que las situaciones devienen ingenuas, extrañas o misteriosas. Ese mundo interior es tan vigoroso en este poeta, que casi no hay lugar en su vida o en su obra en que intervenga la realidad exterior y cotidiana. No creo fundamental, y puede parecer posiblemente un tanto forzada, esta pesquisa en pos del sentimiento de la naturaleza en Eguren; pero lograría cierto interés para explicar y resaltar, por contraste, sus notas peculiares que prosperan, la mayoría de las veces, desligadas de directos estímulos naturales.

El paisaje real no juega en Eguren un papel sustantivo, a diferencia del que juega, por ejemplo, en José Santos Chocano. Lo esencial de la poesía egureniana se desenvuelve en un escenario interior, poblado de los objetos de la más diversa extracción y procedencia. En nuestro estudio ya citado hemos insistido bastante en caracterizar ese paisaje interior, sobre todo en sus matices crepusculares y nocturnos, de tan varia y original concepción. En cuanto a su idea del paisaje real, hoy podríamos responder en la misma forma a la pregunta que nos formulamos hace diez años en nuestro ensayo *La poesía de Eguren* (Lima, 1932): "¿Existe paisaje vernacular en Eguren? Bustamante y Ballivián ha hablado de su vida campesina, en sus años de mocedad. No creo que esta experiencia, aparte de unos cuantos elementos muy evolucionados que se advierten en su poesía, haya dado lugar a más... A mi entender, no ha habido claramente una intención definida para tratar el paisaje, porque la conformación poética de Eguren no tolera el predominio de lo objetivo que aquél supone." Una afirmación semejante, exige una demostración que entonces no hicimos y que ahora intentamos.

Si enfocamos a Chocano, podemos advertir que el paisaje real es inseparable del sentido de su poesía. Y si, por arte mágica, excluyéramos de la obra del autor de *Alma América* todo lo que tiene de elementos naturales de ambiente, quedaría de ella sólo la sugestión de un inesperado hallazgo de imágenes poéticas, con notables recursos de versificación, pero sin el sello de notoria originalidad y sin el vigoroso impulso épico que estimula en el poeta la naturaleza. En cambio, si el mismo procedimiento pudiera aplicarse a Eguren, en nada quedaría "desnaturalizada" su magnífica obra. Eguren sería el mismo, antes y después del experimento, porque el "ser" de su poesía no está en los elementos objetivos, sino en las creaciones armoniosas de su rica imaginación.

XUM

De otro lado, tampoco Eguren participa de la concepción del "paisaje infinito" que ha caracterizado a algunos simbolistas o neorománticos coetáneos suyos, insistentes en extraer el alma o la mística del paisaje. Muy lejos está Eguren de identificarse con su contemporáneo Rainer María Rilke, cuando éste dice en *Das Studenbuch*, haciendo del paisaje un objeto "para sí", o aspirando a que el hombre sea él mismo un paisaje:

Sé brezo y pagano, sé ancho.

En realidad, sólo hay dos motivos de paisaje real en toda la obra de Eguren, uno rural, reiterado a través de varias composiciones, y otro urbano, inserto en una de ellas, la plazuela barranquina, ambos perfectamente identificables, pues el campestre se desenvuelve sobre la base de sus experiencias juveniles en la hacienda Chuquitanta en las inmediaciones de Lima, y el citadino en la plazuela de San Francisco, en Barranco, Lima, delante de la que fuera por largos años su residencia. De la primera ha dicho Enrique Bustamante y Ballivián: "Diéronle las primeras (impresiones) no sólo el paisaje que da fondo a muchos de sus poemas, sino el profundo sentido de la naturaleza, expresado en símbolos, como lo siente la gente del campo que lo anima con leyendas y consejas y lo puebla de duentes y brujas, monstruos y trasgos." (*Boletín Bibliográfico* de la Biblioteca Central de la Universidad Mayor de San Marcos. Vol. 1, Núm. 15.)

El derrotero para desentrañar muchos misterios de la poesía egureniana se encuentra en sus trabajos pictóricos. Entre ellos, el que Eguren estimaba más es un óleo que presenta, bajo cielo gris costeño, un arroyo, cuyas márgenes están pobladas de tupidos cañaverales. Parece ser ese óleo la transposición pictórica de su poema "Marginal", inserto en *La canción de las figuras* (Lima, 1916):

En la orilla contemplo
suaves, ligeras,
con sus penachos finos,
las cañaveras.

Las totoras caídas
de ocre pintadas,
el verde musgo adornan,
iluminadas.

Campanillas presentan
su dulce poma
que licores destila
de fino aroma.

En parejas discurren
verdes alciones
que descienden y buscan
los camarones.

Allí gratos se aduermen
los guarangales
y por las sombras juegan
los recentales.
. . . . . .

Algunas veces los nombres de plantas, animales o accidentes topográficos no coinciden con los usuales en la región costeña. No debe asombrarnos este hecho, pues Eguren tenía la preocupación de evitar las palabras de mal sonido o de repetición desagradable y así, en vez de decir "Camaronero", nombre con el cual se designa comúnmente al "martín pescador" en la costa del Perú, usaba "alción", vocablo de uso restringido en castellano, que sirve para denominar poéticamente aquella especie zoológica.

Acequia, cañaveral, guarango y camaronero son elementos animados e inanimados de típico valor en el paisaje costeño. Mas no queda ahí su descripción de la naturaleza costanera. En otro poema, "Alas" (*Sombra* en *Poesías*, Lima, 1929), dice:

. . . . . .
En la madrugada vi que plañideras
lento descendían las aves viajeras
cerca de la loma, cerca del otero,
dentro de los campos está el perfumero.
. . . . . .

Aún pueden hallarse más elementos de paisaje de este tipo y en forma muy intensa en "Antigua" *(La canción de las figuras)*:

. . . . . .
Divisábamos cerro alegre
por el antiguo tragaluz,
la murmuradora compuerta
y los sauces llenos de luz.
. . . . . .

Relinchaban en el pesebre
el picazo y el alazán;
. . . . . .

Llevarla ofrecimos, fugaces,
por la toma, por el jardín,
por la cerrada vieja colca
y por de la hacienda el confín.
. . . . . .

Sonó la campanilla clara
seguida de dulce rumor
de los tábanos . . .
. . . . . .

La acequia de cal y canto,
que iba del estanque al jardín,
nos llamaba con el ensueño
de madreselva y de jazmín.

La descripción de acequia y jardín, con madreselva y jazmines de tan particular carácter limeño, es muy vivida y más lo será la de "El estanque" *(Sombra)*, añadida a una nota de honda melancolía:

El verde estanque de la hacienda,
rey del jardín amable,
está en olvido
miserable!
. . . . . .

y de tarde la enramada
tenía vieja luz dorada;
. . . . . .

El verde estanque de la hacienda,
rey del jardín amable,
hoy es derrumbe miserable!
. . . . . .

La nota de tristeza, de profunda nostalgia, que caracteriza estas descripciones del paisaje, se acentúa más en esta composición:

En la curva del camino
dos robles lloraban como dos niños.
. . . . . .

Por los lejanos olivos,
amoroso canto de caramillos.
. . . . . .

("Los robles", en *Simbólicas*, Lima, 1911)

Y principalmente en ésta, la más patética, que se titula "La capilla muerta" *(Sombra)*:

Tiembla el sol de la tarde con sus lloros extraños
de brillanteces flavas y de carmín profundo:
y en la penumbra miro, después de oscuros años,
la capilla ruinosa del valle moribundo.
. . . . . .
Hoy al santuario vuelvo de la remota hacienda,
vetusto, colonial, florido en otros días;
y antes que el almavida al meridión descienda,
vislumbro sus paredes, sus bóvedas sombrías
. . . . . .

miro rondar los mustios, incoloros vencejos.
. . . . . .

(Vencejo es denominación culta para golondrina o "santarrosita", como es usual en el Perú.)

Dentro de este paisaje, sólo aparecen contados elementos humanos. Así, en "Antigua" se describe:

Al lado, con grandes espuelas,
rezaba ronco el caporal
y también los peones que saben
misterios del cañaveral.
. . . . . .

Y la remembranza infantil, de tiempos idos, está impresa también, como puede verse en "La capilla muerta":

. . . . . .
Y los alegres niños en albas estivales
nos brindaba la gloria del brillor campesino
cuando en la lenta misa, tras de los ventanales,
mirábamos la cumbre del monte azul marino.
. . . . . .

XUM

La "hermosa, brillante hacienda" de sus años infantiles y de adolescencia, queda imborrable en estos pocos versos, en los únicos en que late la sensación campesina de este poeta de sueños ingenuos.

Otra emoción intensa de su vida, probablemente su ausencia definitiva de la casa luminosa y apacible en que había transcurrido la mayor parte de su vida adulta, va a dictar los versos siguientes que figuran en *Rondinelas,* libro que contiene los últimos poemas que escribiera. Ellos presentan con cierta vaguedad el panorama constante en sus ventanas. Nos referimos a la casa situada en la esquina de Calle Colón y Plazuela San Francisco, de Barranco, balneario de Lima, en donde conocimos al poeta en 1924, y en la cual residió más o menos hasta 1928:

La plazuela galana
simula un juguete
de pino
. . . . . .

La tarde sueña.
. . . . . .

Y viene el niño rubio
de los palotes,
con la nurse rosada
y el dogo.

En el césped
juega Estrellita
viendo la torre enana
color palillo.

Con sus aros pasan
las lindas gemelas.
. . . . . .

Y viene suave
en tono de tarde
en su bicicleta
la niña Retama.
. . . . . .

("Tempera")

Este pequeño cuadro se completa en "Preludio" *(Rondinelas)*:

. . . . . .
por la tapia rosada
suenan infantiles juegos.

Las gaviotas
del prado alegre,
pasan por los distantes miradores.
. . . . . .

Es la hora de las colegialas,
vuelven las risas a la alameda
y el amor enrojece los jazmines.
. . . . . .

El paisaje real, en breves esquemas, abre y cierra así el ciclo de producción de Eguren. Son sus dos fases la experiencia campesina en sus años juveniles y la observación delicada de los niños en la plazuela barranquina, en la etapa del tramonto. Ambas lucen experiencias doradas con la nostalgia y la tristeza de lo que se ha perdido, la hacienda y la casa, integrantes del patrimonio familiar, como en el Virgilio de las *Eglogas,* nostálgico de la finca del Mincio, la heredad paterna testigo de alegrías infantiles.

La poesía de Eguren adopta caracteres propios, inconfundibles, que le están conferidos por su extraordinario mundo de imágenes ingenuas y misteriosas, por sus sensaciones de pureza lírica incomparable, por su selección del vocablo y de la idea.

Pero si bien en su mundo interior se agolpan las imágenes tan típicas suyas, frente al paisaje real adopta una actitud distinta, que en su esencia es mucho más simple y primitiva. La naturaleza objetivamente vista es sólo el marco para ofrecer sensación de cierta nostalgia de tiempos idos de juventud o de visiones definitivamente perdidas, envueltas en niebla costeña y en recóndita tristeza. En esa actitud puede advertirse una raíz romántica, la cual, sin embargo, no prospera en todo lo demás de su obra, situada tan cerca de los módulos de la poesía. Porque de todo lo que llevamos visto de su concepción de la naturaleza, no se puede deducir que aquella actitud sea la predominante, ni la definitiva, ni la característica de toda su obra. Apenas constituye esta captación del paisaje natural una nota esporádica, aislada, fragmentada, sin que ello signifique negarle fuerza ni originalidad. El anotarla sirve para demostrar el hecho hermoso y significativo de que las más altas cumbres de selección y de arte

purísimo suelen enraizar su estructura en el ambiente que las rodea y sentir en su fibra más íntima y profunda la irrenunciable determinación de la atmósfera y el panorama circundante. Este aspecto de la poesía egureniana nos confirma la compatibilidad de la práctica de un arte exquisito con el respeto de los dictados de esa indestructible ligazón existente entre el hombre y la tierra.

5. *La nueva poesía*

Acaso el nuevo poeta, adentrándose en su propio paisaje, está contribuyendo a fijar y a definir algo que es la raíz del estilo de vida de su pueblo.

En un libro reciente (*Panorama actual de la poesía peruana*, Lima, Editorial Antena, 1938), el autor ha tratado de formular un derrotero de la nueva poesía del Perú, ya que hoy coexisten diversas tendencias relativamente autónomas y con pocos vínculos de relación entre sí. Hemos creído encontrar tres direcciones dentro de las cuales puede distribuirse la nutrida producción de los numerosos poetas: el *purismo*, el *expresionismo regionalista* y el *neo-impresionismo*.

1.—Una de estas tendencias poéticas es el *purismo*. Los poetas de este tipo cultivan el paisaje subjetivo, interior, sin vínculo directo con el real. Como siguen la fluencia de las motivaciones subconscientes, arriban necesariamente al paisaje sobrerreal. Y así implica esta tendencia la abolición y la negación del paisaje objetivo, con ciertas variantes explicables en cada temperamento.

En Enrique Peña impera un creacionismo natural que da su fruto en un paisaje hecho a su imagen y semejanza. Peña muestra una naturaleza mágica, con una zoología y una botánica muy sugestivas y artísticas. Sus paisajes interiores están poblados con seres inesperados, como un "animal primitivo mordedor de luceros" y otro "animal rosado que se traga los violines". Crecen en ellos unas plantas con dientes y un clavel alado.

En tanto, Emilio Adolfo Wesphalen y otros poetas afines, como José Alfredo Hernández, se inhiben literariamente de conocer la naturaleza real. Extraen de ella, es verdad, elementos imprescindibles que después combinan en caprichosa y artística obra de creación. Al lado, Xavier Abril ensaya un sobrerrealismo sintetista que recom-

pone con esos elementos aislados de que hacen uso los anteriores, un paisaje interior total, el cual no corresponde a la naturaleza de región alguna del globo terráqueo. Obtiene así, con cierta aptitud barroca, un paisaje-síntesis, un paisaje estilizado que es de todos los lugares y de ninguno:

Fuego Oculto

(Un monasterio bizantino de hombres y mujeres ciegos, libertinos, obscurecíase en la dura noche roquera, en la plaza del mal agüero. Azul de venas perdido; nariz carcomida sin perfil, de oro muerto, egeo.)

Las cúpulas del cielo sin fieles, tumbadas al mar de lo deshecho, de lo que sin espuma clama. Y sin dientes. La espuma de la resaca resucita beodez antigua de bizantinos suplicios, los más premiosos placeres de uña sin existencia.

El azul y el oro difuntos ocultan los senos de las vírgenes en retablos de musgo.

El azul languidece en rito y el oro en goce sepultado.

El fuego oculto de las ruinas aviva y violenta perfiles desdibujados, curvas cruentas, aristas punzantes, grietas, sexos y lenguas.

Olas bravas tiran de las estatuas y de las rejas; enfurecidas olas, corrientes adversas cavan tumbas antiguas que mudaron de sitio.

(Pájaros asesinados son descritos en palabras prehumanas, en símbolos. La geometría basta a la verdad, al misterio. De esta suerte, el dolor queda grabado: nadie lo negará sino en batallas.)

Las fechas borrosas en las lápidas; el amor en las fechas y en las flores, renovados días.

Los huesos dispuestos en el silencio, en fosas, trabajan al fondo del tiempo, entre corrientes mortales de gas.

(De *Difícil trabajo*, Madrid, 1931)

Tenemos así un paisaje insólito, extraterráqueo, con ilimitadas distancias y densidad extraña. Creemos que Abril logra hasta ahora, en la poesía peruana, la más original muestra de paisaje interior.

2.—Mientras que los *puristas* superan el paisaje real y objetivo, los *expresionistas* lo acogen cálidamente. Pero no se detienen en el paisaje sino en cuanto el habitante necesita de un ambiente circundante para lograr toda su plenitud humana. Por eso cabe afirmar que los expresionistas aprecian el paisaje a través del hombre, como un marco necesario, ponderable e inevitable. Para ellos no hay ni

paisaje absoluto ni abolición de naturaleza. Adoptan la posición intermedia entre puristas e impresionistas. Dentro de esta línea del expresionismo regionalista hay, por supuesto, matices a cual más sugestivos.

Empecemos por Vallejo y sigamos luego observando la actitud de Alejandro Peralta y José Varallanos, los más calificados exponentes de la sensibilidad para el paisaje.

En César Vallejo la naturaleza se adivina casi, apenas se expresa. Se respira, se aspira el paisaje en escenas de intensa humanidad. Sin él proponérselo, nos ofrece a retazos una visión recortada y esencial del pueblo encajado entre los Andes, rústico y pobre:

Gallos cancionan escarbando en vano
Boca del claro día que conjuga
. . . . . .

(II)

Rumbé sin novedad por la veteada calle
que yo me sé. Todo sin novedad,
de veras . . .

Doblé la calle por la que raras
veces se pasa con bien, salida
heroica por la herida de aquella
esquina viva, nada a medias.
. . . . . .

(VII)

amanece lloviendo. Bien peinada
la mañana chorrea el pelo fino
. . . . . .

Cielos de puna descorazonada
por gran amor. Los cielos de platino, torvo
de imposible
. . . . . .

Rumia la majada y se subraya
de un relincho andino.

Me acuerdo de mí mismo. Pero bastan
las astas del viento, los timones quietos hasta
hacerse uno,
y el grillo del tedio y el joboso codo inquebrantable.

(De *Trilce*, Lima, 1922)

La honda melancolía que domina en toda la poesía de Vallejo, caracteriza también su sentimiento de la naturaleza que, en él, es pretexto para sus humanas disquisiciones, instrumento de su expresión intensamente vital. El paisaje no tiene en Vallejo significado en sí: es marco precioso, pero al fin sólo marco, para acoger al hombre.

Muy lejos de la directa descripción, la poesía de Vallejo deja percibir el paisaje a través del personaje de sus poemas —él mismo—, siempre nutrido de trascendentes experiencias vitales.

Más expansivo, menos recóndito es el sentimiento de la naturaleza en Alejandro Peralta. Hay en su obra la voluptuosidad de describir intensamente, casi con un impulso dionisíaco. Pero aun así, siempre el paisaje queda subordinado al personaje, al hombre:

el silencio se desmorona frente a la cabalgata
marejadas de relinchos brinca al amanecer sobre las peñas
la aldea desnuda sus vértebras de piedra
la campana de la iglesia navega hacia la pampa

Bebemos el primer alcohol matinal
El sol está limpiando los tejados
en las crines de los caballos enredamos la alegría
El día va sujeto a los estribos
lejos
vuela el armazón del pueblo.

La pampa abre su tienda de montañas
llenamos de oxígeno nuestras alforjas
el camino desdobla sus veredas de tierra firme
del norte viene una polvareda de palomas
y en el alto estalla la pirotecnia de los loros

En marcha
proyectiles de amanecer nuestros ojos perforan
la tela del horizonte
Un cortejo nupcial de indios de la comarca
ciñe la cintura del cerro de gala
monteras de geráneos rebozos como llamaradas
refulgen pitos y tamboriles.
. . . . . .

("Travesía andinista", en *El Kollao*, Lima, 1934)

Con José Varallanos adquiere el paisaje más perfilada autonomía. Aunque no falta el elemento humano, porque su "hombre del Ande" aparece siempre adentrado en su medio. Pero es autónomo en la medida que se desprende de localismo. Para él no hay regiones dentro del Ande, hay sólo un Ande despojado de sus elementos accesorios y, concentrados esos otros elementos fundamentales, nos ofrece una visión mágica y eglógica de la serranía peruana:

Provinciana de 15 años, la aldea se ha quedado enternecida
entre los quishuares huanucuyus.

Los pájaros dejan caer la semilla de sus cantos
desde los árboles dulces en flor,
estos pájaros aborígenes que han picoteado el ritmo de una voz.

El viento al pie del horizonte duerme,
el viento que se emborracha de movimiento y ya no silba arriero
levantando los caminos y a sus pasajeros aldeanos.

Al fondo, una lomita fresca de sombríos peinada de color ñusta fuerte,
salta, salta y llega al corazón,
alegría, alegría de los vestidos campesinos: de los pullos roídos,
de los ponchos cantarinos, de las bufandas crepusculares.
El sol está floreciendo en las papas, en los pastos, en las tapias.

Por encima de nosotros la torre se santigua.
El domingo va divisando desde el campanario pastor de las casas.

El camino es un verso tendido hacia el río
que corre alegre como un muchacho quechua.

Los cerros mozos juegan a la ronda, a la ronda, encerrando el valle
La cintura del valle amarrada con la faja de un jardín silvestre.

. . . . . .

(De *El hombre del Ande que asesinó su esperanza*, Lima, 1929)

El *expresionismo* ha tomado los elementos de la naturaleza no sólo como fuente de símbolos y figuras literarias —concepto al que fueran tan afectos los impresionistas—, sino además profundizando en ella, con rara aproximación, considerándola como portadora de una vida autónoma, en la cual se tiene participación y a la cual está vinculada la propia vida del poeta.

3.—En la tercera tendencia poética actual del Perú, que hemos convenido en llamar *neo-impresionismo*, el paisaje tiene culto más nutrido, aunque no en un sentido absoluto. Porque hay poetas de este tipo que no recogen ninguna impresión regional, como Oscar Imaña, y hay otros que colectan el paisaje intensamente. A estos últimos se refieren los apuntes que siguen, en que se estudia a los que impresionan la emoción de la tierra en el hecho o en el habitante o a los que, sin vincular el paisaje a una anécdota dada o a un hombre, lo tratan simplemente como tal, sin mácula de elementos extraños.

En los nuevos impresionistas se reconocen todos los aspectos del paisaje peruano, excepto la selva. El Amazonas, los ríos de nuestra "montaña", parecen hasta ahora el patrimonio exclusivo de los prosadores.

Pero en estos poetas se adentra la costa y aún más la sierra, en todas sus variadas facetas de maravilloso paisaje. El Ande ha atraído con fuerza singular —mediante su colorido brillante, sus pétreas masas, el contraste de tonalidades y la cósmica atracción— el interés de la poesía.

Acaso podemos insinuar un recorrido turístico por el Perú, a través de nuestros poetas. En primer lugar, la costa, que viera en su color mulato Enrique López Albújar —en libro que consideramos más de prosa que de poesía— y que antes vió en su expresión marina Alcides Spelucín, quien aprendió a observar la sugestión del mar en playas caribes.

Con marco de paisaje costeño, prospera una poesía costumbrista y un poco nostálgica. Era así inminente esta cita de José Gálvez, el evocador de la Lima que se está yendo.

Saliendo de la costa, el color y la fuerza andinas ya se precisan dentro de un cuadro inconfundible, en Arequipa, ciudad de blancura purísima y de purísimas expresiones poéticas. Nunca ha podido desligarse el poeta arequipeño de la atracción cálida y optimista de su paisaje sugestivo. Casi podría afirmarse que sólo prosperará en la ciudad de los volcanes una poesía impresionista por determinismo telúrico. Y allí han dicho su verso en estos años Guillermo Mercado y Alberto Guillén, cantores del arrabal y la campiña, tan peculiares y que tanto personalizan a la ciudad mistiana.

Aquí viene la impresión de Sachaca, pueblucho de los alrededores, por Guillermo Mercado:

Sobre tus casas todavía mi corazón
como una cometa regocijada
que yo jalo y elevo y le suelto todo el hilo de mi recuerdo.
Ese domingo, Sachaca, estabas de fiesta,
parpadeabas de pendones y tus techos gritaban sobre el campo.
Estabas lleno de los arcos del triunfo
que levantaban el canto de tus gallos.
Tus callejones desdoblaban y estiraban sus acuarelas
que, de repente, se iluminaron con el ladrillo chillador de los perros.
Una bandada de repiques descendía del cielo
a picotear a tus árboles:
hasta tus ancianos tenían en la cara rumiando alegría
sus ochenta años afeitados
y el sol, todo el sol en tu plazoleta
era una bandada de pájaros ensordecedores.

(De *Tremos*, Arequipa, 1933)

El paisaje del Ande mismo tiene múltiples cultivadores en todos los meridianos geográficos; en Huánuco se han detenido José Varallanos y también Luis Fabio Xammar, cantor de Yanahuanca, en estos versos:

La luna taza de plata
blanca de la vaca pinta,
en un descuido esta noche
se ha derramado en la pampa.

La ordeñadora allá arriba
cómo la estará llorando!

(VII)

Otro:

La hacienda recostada
sobre almohadones de nieve.

Trasquilaré para ti
los vellones de las nubes
—y estoy seguro que llueve—.

Y tú, cholita callada
¡qué cara alegre pondrás
al pensar en nuestra chacra!

(De *Wayno*, Lima, 1937; 2ª ed., 1942)

En Junín, Enrique Bustamante y Ballivián encontró las impresiones que reunió en un libro de viaje y poesías. De él es este "Amanecer":

Trina el silencio,
trina el aire,
y trina la sombra estremecida
por la luz que la despierta
y de nuevo le hace abrir los ojos
para el claro milagro.

Lenta, sobre los altos picos
abrigados: todavía, por la levedad de la niebla,
aparece la luz.

Trémula y pálida,
temerosa de quebrarse en las escarpadas pendientes andinas
va descendiendo a las quebradas
y tomando humano color
de fuego y de sangre.

Los claros trinos
se funden con los clamores,
con las angustias,
con los deseos,
en una creciente armonía grave.

(De *Junín*, Lima, 1930)

Al rasgo severo de Bustamante, se agrega esta nota de cristalina autenticidad y de sensaciones exquisitas, aportada por Ricardo Peña, viajero por esas mismas regiones:

Las tardes que fueron mías
allá en los bosques de mayo,
que bañan el dulce anhelo
del terco río Mantaro.

Las tardes que fueron mías.

Allá no más, en la orilla,
un puentecito hecho olvido,
iba y venía en el aire
sonando como un silbido.

XUM

Bajo la fronda callada
a media luz la escuelita
alumbraba el caserío,
los cristales de la ermita.

En los bosques de rodillas,
descalzos, casi con hambre,
deletreaban los chiquillos
el *a b c* de las aves.

Qué pena la de esos pueblos.
Cuánta angustia en esas tardes
en que yo iba a embriagarme
de inaccesibles amantes.

Qué alegría, qué alegría
la de sentirme entre ellos,
así, mezclándome, oyéndolos,
fundiéndome en sus recreos,

haciendo consuelo a un coro
de canciones que elevábanse
de la torre de la ermita,
tan triste, pobre, olvidada.

("Romance de la ermita" en *Romancero de las sierras*, Amazonas, Perú, 1939)

En Puno, muchos poetas de estos días captan el paisaje del Lago, dentro de tal modalidad impresionista. Tampoco en Puno pueden sustraerse los poetas al maravilloso espectáculo del Titicaca, en su cielo, en sus aguas, en sus orillas, en sus islas, en toda su soberbia grandeza y en su habitante recio y espléndido. De ese grupo de poetas puneños en que están Alejandro Peralta, Emilio Armaza, Emilio Vásquez, Dante Nava, extraigo la voz de Aurelio Martínez. Así nos dice en su poema "Chacras Musicales":

I

están gritando las chacras con sus llijllas
y en la ladera se envuelven los caminos
luciendo sus chumpis nuevos
poemas verdes son las pampas frente al lago

por todas partes los surcos danzan
amanecidos con tonos de luz nueva
cantando sus huaiños frescos
llenos de las virtudes del agua creadora

aquí están las chacras altipampas
llenas de los sudores raciales
endulzadas por las mieles del sol
y las leches que brotan de la tierra

chacras florecidas por el ritmo de las lluvias
que sugieren músicas religiosas
en las hojas y en las flores

chacras de los verdes emocionados
chacras de las flores kantutecidas

yo sé de las ternuras de las manos indias
empolvadas en la faena gloriosa
llenas de la alegría de un agua que corre

de los indios chacareros
yo sé de sus afanes fecundadores
y de su amor agricultor
que se sintetiza en el fruto sabroso

(el fruto
que es una metáfora de prodigio universal
dicha por las grietas de la tierra
para que la escuchen los indios)

yo sé de las fiestas infantiles
de los frutos bajo la tierra
y de los que mecen en el aire

2

contentas brisas de las chacras en cosechas
colores coladores de llijllas en el campo
polleras en fiesta de las imillas enteras

las rinconadas han sacado de sus cajas
los mejores tonos de la luz de abril

el paisaje es una fuerza de óleos firmes
que deja manchas en el espíritu

XUM

el cielo se cambia de sus mejores azules
que se bañan en aguas bruñidas

los quinuales matizados se cimbrean
y los cebadales en un lago de oros
junto a los pastales retozones

y los toros cantores de sensualismo
tras de las vacas húmedas para la siembra
que vuelven a los canchones
brillantes los lomos de purporinas

(Poema inédito)

El sabor eglógico que fluye de este poema tiene escasos antecedentes dentro de la poesía peruana. Acaso la visión humilde y sentida del campo no ha interesado vastamente como tópico poético. Desde los "cuadros" virgilianos de Juan de Arona, impregnados de gracia costeña, de arenal y de niebla, no ha habido hasta estos días ningún otro cantor rústico. De los románticos, ninguno quiso sacudirse del desdén por la visión cabal de la naturaleza simple. Ellos arribaron ansiosos a la encrucijada del "paisaje rubeniano", delicado, pulidísimo, pero convencional. Ahora se restituye la imagen certera y directa del campo y del hombre campesino en la lírica.

Variada suerte ésta del paisaje dentro del múltiple esquema de la poesía actual del Perú. Si queda todavía algún recodo o sector de nuestra geografía que no ha llegado a la pupila del poeta, ello no significa sino que quedan aún muchos estímulos para la poesía de mañana.

Si bien no hay todavía en la cartera del poeta todos los colores y todas las formas de nuestra naturaleza, en cambio, en lo ya creado y recogido vibra la emoción de la tierra, con varia fortuna en cuanto a la perfección y logro de la forma literaria, pero honda y plenísima de sinceridad.

ESTUARDO NÚÑEZ,
Lima.

RESEÑAS

NICOLÁS GUILLÉN, *Sóngoro Cosongo y otros poemas.* Con una carta de Miguel de Unamuno.—La Habana, La Verónica, 1942. 118 pp.

Sin duda alguna es Guillén, entre los poetas cubanos contemporáneos, el que de más fama goza, y es que su entraña misma esencialmente popular lo lleva hacia los más, y por lo mismo hacia lo trascendente. Pero ¿qué representa Guillén? Para nosotros, es la entraña antillana, específicamente "el color cubano" de que él mismo nos habló; es un producto de estas "tierras mulatas", que con él nos recuerdan cómo son en realidad.

Guillén, el lírico revolucionario, el luchador social que se alza por igual frente a la sociedad, el imperialismo rapaz o cualquiera otra clase de injusticia. Su clara voz, la "lisa" voz de Cantaliso se hace sentir y oír a través de su libro, con ese poder exacto de ritmo y síntesis, de hondo sentido popular-humano y con ese sabor y música de "Antilla".

No por mera coincidencia sus poemas nos recuerdan en seguida a una serie de líricos de primera fila: Martí, García Lorca, Lope, Alberti, Ballagas . . .

Esta obra de Guillén no es una nueva edición de su obra primitiva: es una antología en el sentido exacto del vocablo.

Aquella obra de igual título del año 31 —bajo el cual se leía "poemas mulatos"— no coincide con ésta. El *Sóngoro Cosongo* del 42 es una selección de sus mejores y más representativos poemas. Quién sabe si el autor, con un amor de gratitud, prefiere repetir el nombre del libro que lo hizo famoso.

Suprime en esta nueva edición toda la segunda parte del *Sóngoro Cosongo* primero, "Motivos del son", y por lo mismo la composición que le dió nombre. Además cuatro composiciones de la primera parte, ninguna de las cuales añade nada a sus méritos, pues las doce que se salvan, son en realidad las que más fama le han dado y las mejor logradas; "La canción de Bongó", "El velorio de Papá Montero", "El secuestro de la mujer de Antonio", "La rumba", entre otras, son las que superviven.

Añade también Guillén selecciones de otras obras suyas: de *West Indies Ltd.*, 1934, tiene dieciséis composiciones, la casi totalidad de la

XUM

obra, en la que resaltan sus conocidas baladas "de los dos abuelos"; "del Guije" y de "Simón Caraballo" o las rítmicas y bien logradas de "Caminando" o "Sabás" y la sugestiva de "el abuelo".

De sus *Cantos para soldados y sones para turistas*, 1937, selecciona nueve composiciones, entre las que se destacan "No sé por qué piensas tú . . .", de sentido humano y gran poder rítmico:

No sé por qué piensas tú,
soldado, que te odio yo,
si somos la misma cosa,
yo, tú . . .

o la "balada del policía y el soldado", o "Diana", o la tan conocida de "José Ramón Cantaliso", aquel que cantaba "liso, muy liso, para que lo entiendan bien", o los realísticos versos del "Son del desahucio", o "Visita a un solar", del que son:

con lo que un yanqui se toma
de una visita a la barra,
to un año cualquiera come . . .

En estas dos últimas vemos aparecer al poeta social con caracteres dramáticos.

Para terminar, nos da Guillén un "avance" de su libro inédito *El son entero*, donde se universaliza más y rompe con lo monocorde; tenemos aquí "Guitarra", a nuestro juicio una creación, o los sazonados poemas del "Son número seis" y "Turiguanó":

Isla de Turiguanó,
te quiero comprar entera
y sepultarte en mi voz . . .

o la sentida "Cuando yo vine a este mundo", con que cierra su libro:

Camino sobre mis pies,
sin muletas ni bastón,
y mi voz entera es
la voz entera del son . . .

Voz entera del son, sí, y aquí, "en esta tierra mulata de africano y español", eso precisamente es Guillén. No sin razón ha sido calificado como "uno de los momentos más plenos de nuestra lírica actual".

MANUEL ALVAREZ MORALES,
La Habana.

PORFIRIO BARBA JACOB, *15 poemas*, "Colección Literaria de la Revista Iberoamericana".—México, Imprenta Universitaria, 1942, 42 pp.

Carlos García-Prada, en la "Colección Literaria de la Revista Iberoamericana", incluye *15 poemas* de Porfirio Barba Jacob, publicándolos con un estudio preliminar, sagaz y penetrante como todo lo suyo. Gran poeta este trotamundos infortunado que se llamó, sucesivamente, Maín Ximénez, Ricardo Arenales y Porfirio Barba Jacob, y cuyo nombre verdadero era Miguel Angel Osorio. Formará entre la decena de los poetas más altos de Colombia, y estará entre los mejores de América. Ha poco, en México, reposó en el cabezal definitivo, antes de llegar a los cincuenta años. Su vida está llena de azares y de leyendas. Dió materia para ese novelín fantástico y extraordinario —*El hombre que parecía un caballo*— a Rafael Arévalo Martínez. Allí figura con su nombre de Ricardo Arenales ("el señor de Aretal"). Parece que ha conocido todos los dolores y todos los amores. En su verso hay un temblor extraño de alegrías estrujadas y de gozos que quisieran volverse angélicos. El estudio de García-Prada, de notas sugestivas, de acertados apuntes críticos, desarrollado en una pauta de lirismo digno del poeta, es uno de los más bellos homenajes que se le hayan rendido con ocasión de su muerte, a ese "Ahasverus de la poesía americana", amoroso y expiatorio, como él mismo quiso definirse. Condensador de emociones, dolorido, certero, ilusionado, hecho de desengaños y de esperanzas amanecidas, profundo, denso, sensual, leve, apenas habrá poesía que reúna tantas cualidades como la de Barba Jacob. Entre las observaciones de García-Prada hay una que individualiza su poema y le señala especialidad. Es ésta: "El mayor encanto de sus poemas reside en un aspecto insólito en la poesía castellana: bajo la castidad insospechable de la frase, como bajo el peplo de la bacante rubendariana, palpita el desenfreno de los sentidos con urgencias sutilísimas e irresistibles, que se sienten aunque no llegan a deformar la sabia melodía, noble y original."

La selección de estos *15 poemas* es excelente. Corresponde a la travesía lírica de Barba Jacob. Y también, y por eso durará, a su travesía humana. Desde "El son del viento", en donde adivina su suerte errátil y agridulce, en endecasílabos de ritmo elástico: "Y una prez en mi alma colérica — que al torvo sino desafía: — el orgullo de serte América — el Ahasverus de tu poesía . . . — Y en la flor fugaz del momento — querer el aroma perdido — y en un deleite sin pensamiento — hallar la clave del olvido. — Después un viento, un viento . . . , — y en ese viento mi alarido." Desde "La dama de los cabellos ardientes", balada conmovida, hasta "La estrella de la tarde", en donde se riega una dulzura triste: "Un monte azul, un pájaro viajero, — un roble, una llanura, — un niño, una canción. — Y sin embargo, — nada sabemos hoy, hermano mío." Desde "Los desposados de la Muerte", responso profano por los malogrados, hasta "La elegía de septiembre", en donde se escucha esa cosa tremenda: He vivido. Desde "La balada de la loca alegría", hasta "El pensamiento per-

XUM

dido", "La canción de la soledad", la del día fatigado, etc. Pero si hay algún poema que se quede definitivamente en la antología universal, ése será "La canción de la vida profunda":

Hay días en que somos tan móviles, tan móviles,
como las leves briznas al viento y al azar.
Tal vez bajo otro cielo la dicha nos sonría . . .
La vida es clara, undívaga y abierta como el mar.

Y hay días en que somos tan fértiles, tan fértiles,
como en abril el campo que tiembla de pasión:
bajo el influjo próvido de espirituales lluvias,
el alma está brotando florestas de ilusión.

Y hay días en que somos tan sórdidos, tan sórdidos,
como la entraña obscura de obscuro pedernal:
la noche nos sorprende con sus profusas lámparas,
en rútilas monedas tasando el Bien y el Mal.

Y hay días en que somos tan plácidos, tan plácidos
—niñez en el crepúsculo, laguna de zafir—,
que un verso, un trino, un monte, un pájaro que cruza,
y hasta las propias penas nos hacen sonreír . . .

Y hay días en que somos tan lúbricos, tan lúbricos,
que nos depara en vano su carne la mujer:
tras de ceñir un talle y acariciar un seno
la redondez de un fruto nos vuelve a estremecer.

Y hay días en que somos tan lúgubres, tan lúgubres,
como en las noches lúgubres el canto del pinar.
El alma gime entonces bajo el dolor del mundo,
y acaso ni Dios mismo nos pueda consolar . . .

Mas hay también, ¡oh Tierra!, un día . . . un día . . . un día
en que levamos anclas para jamás volver . . .
Un día en que discurren vientos inexorables.
¡Un día en que ya nadie nos puede detener!

* * *

JOSÉ ASUNCIÓN SILVA, *Prosas y versos*. Ediciones del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Introducción, selecciones y notas de Carlos García-Prada.—México, Editorial Cvltvra, 1942. xxxv, 215 pp.

"El verso es vaso santo; — poned en él tan sólo — un pensamiento puro", escribió José Asunción Silva en uno de sus mejores poemas, en ese

nítido y cristalino "Ars" que vale más que un capítulo denso y erudito de profesión de fe artística. Y el que dijera en otra vez "los versos se hacen en uno, uno no los hace, los escribe apenas", cumplió con la más vasta y excelente definición de la poesía y el poeta, en esa obra breve e imperecedera que va desde la imagen albar de "Primera comunión" hasta el temblor elegíaco del "Nocturno", y desde el brillar nostálgico de "Crisálidas" y la cantinela infantil y abuelaria de "Los maderos de San Juan", hasta el romance de los muertos, eco de lo mejor de la poesía clásica y hasta los sones profundamente afilosofados de las *Gotas amargas*, en las cuales se ha creído escuchar rumores afines a los suspiros de Heine.

El Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana en general, y en especial Carlos García-Prada, de la Universidad de Washington, rehabilitan y completan la significación de los clásicos de América, con las magníficas ediciones cuya continuidad es de anhelar. El primer volumen —*Antología poética*— le correspondió a González Prada, al "Don Manuel" de la biografía de Luis Alberto Sánchez. Y el segundo está dedicado a la obra de José Asunción Silva, romántico, modernista, decadentista para la crítica estrecha de la época en que vivió, y ya clásico, por perfecto y acabado. *Prosas y versos*, pero en todo, poesía esencial. Aquí está la obra completa, y la fidelidad de las transcripciones supera, con mucho, a las ediciones anteriores de José Asunción Silva. La introducción y las notas pertenecen a García-Prada, crítico, poeta y profesor de letras, a quien ya le deben mucho las de nuestra América. Introducción cariñosa y sagaz, erudita y poética; interpretación biográfica, ajustada, eso sí, a los datos más exactos, que parte de las fuentes de la bella biografía de Alberto Miramón; revisión crítica afirmada con el testimonio de los comentaristas universales de Silva; notas ilustrativas y de aclaraciones para todos y cada uno de los poemas y de las páginas en prosa, y bibliografía minuciosa, sin señal alguna que se escape o aparezca confusa. Tal el trabajo de García-Prada, en cuyo margen escribiríamos sólo una palabra concisa y reveladora: ¡brillante!

Nuestro gusto de lectores se va, por la vigésima vez, por los poemas de Silva. Poeta, poeta entero, así en su poesía versificada como en su poesía en prosa, en sus vuelos de novelador, en su oruga costumbrista, en sus apuntes de "Transposiciones". ¿De cuál antología de América y aun universal, pudiera borrarse el "Nocturno" de Silva? "Un libro de poemas delicioso y amargo", dijo de aquél otro gran poeta colombiano, Guillermo Valencia. Y la misma esencia del "Nocturno" queda revelada en este pareado de Valencia: "Amó mucho: circulan ráfagas de misterio — entre los negros pinos del blanco cementerio."

AUGUSTO ARIAS,
Quito, Ecuador.

MIGUEL ANGEL UGARTE, *Arequipeñismos*.—Arequipa, 1942. viii, 80 pp.

Esta obra, cuya publicación esperábamos con verdadero anhelo cuantos nos dedicamos al estudio de los caracteres del castellano en América, amplía una tesis doctoral que el autor presentó a la Universidad del Gran Padre San Agustín, en 1934. Un Vocabulario de mil doscientas veinte palabras y una Advertencia forman el interesante folleto.

En la "Advertencia", Ugarte menciona a los que han estudiado en diversas épocas los arequipeñismos: Juan de Arona, don Ricardo Palma, don Germán Leguía y Martínez, don Francisco Mostajo, y se refiere a sus respectivas obras. De todas ellas la más importante para el conocimiento del lenguaje arequipeño es, no obstante su carácter periodístico, la de Mostajo, no sólo por el respaldo de la inconmensurable ciencia de todo lo de su tierra que posee el ilustre catedrático de San Agustín, sino también por su criterio lexicológico. Ugarte no puede dar opinión crítica de esta clase porque no conoce el inédito y valioso *Diccionario* de Leguía y Martínez, cuyo manuscrito original está en mi poder.

El criterio seguido en el "Vocabulario" acoge, además de los arequipeñismos no incluídos en el Diccionario de la Real Academia Española, las palabras que en éste quedan registradas como peruanismos o americanismos en general y son usuales en Arequipa. Para cada vocablo, en su respectivo artículo, consigna Ugarte la clasificación morfológica indispensable, muchas veces la etimología, y el significado usual en Arequipa, sucintamente expuesto. Cuando pone ejemplos comprobatorios emplea oraciones que ha oído y no citas de la prensa o la literatura.

Para el fin que se propone el autor, el folleto cumple con su propósito en lo fundamental. Creo que *Arequipeñismos* será siempre una obra de indispensable consulta por la cantidad de sus datos, la mayor de todos los trabajos sobre su tema, y por la calidad de su realización muy meritoria.

Formularé aquí algunas observaciones que podrán servir, más tarde, al mismo Ugarte en la segunda edición de su folleto, que debe salir pronto, por el mismo carácter de auxiliar en las tareas escolares de Gramática a que lo dedica su autor, y por ahora, a quienes deseen aprovechar mejor su importante lectura.

Refiérese la primera a la ausencia de ciertas etimologías. La palabra "faite" (p. 19) se deriva del inglés "fighter": guerrero, peleador, duelista.

"Guadameco" (p. 42) para significar la bolsa de tela en que llevan los colegiales sus libros y papeles, es la deformación de "vademecum", de idéntica acepción.

"Chuflay" (p. 33) es un anglicismo popular. Conozco su etimología gracias a la gentileza de un excelente conocedor del idioma inglés, mi amigo el señor don Roberto A. Allison. Sabía yo, por tradición oral, que

hace cincuenta años repetíase burlescamente en Lima una copla de los marineros y bichicumas que decía, en la versión deformada de los criollos,

Chuflay don bay de mi,
Chuflay ti yi sin si.

Pues bien, Allison, a quien consulté sobre el particular, ha escrito lo siguiente:

"El texto original en inglés del primer verso es:

Chufly, don't bother me!
(¡Caramba, no me fastidien!)

"Chufly" es una interjección usada por el bajo pueblo, probablemente mucho más fuerte que caramba, más soez y vulgar, que denota disgusto, cólera, contrariedad. Concede a la frase un significado más expresivo sin duda que la traducción literal. El término no lo emplea nunca la gente culta. Es propio únicamente de la ínfima clase popular, sin duda por su sentido grosero. En los cantos de la marinería, cuyo personal solía provenir antaño, a veces, precisamente de esa clase, no resulta extraño que aparezca dicha palabra. El segundo verso, aproximadamente —ya no con la exactitud del recuerdo, sino sólo con la posibilidad de la deducción— podría interpretarse así:

Chufly (with) your song of the sea!
(¡Caramba con tu canción de mar!)

o también de esta manera, muy semejante a la anterior:

Chufly to you, song of the sea!
(¡Caramba contigo, canto de mar!)"

Y cerraré este párrafo con el dato que me ha suministrado la señora doña Ester, viuda de Cluzel, de que las niñas del Colegio inglés de Mollendo cantaban, a hurtadillas de sus maestras, una copla de esta misma familia:

Chufly don't bother me!
Don't sing your song to me!
(¡No me cantes tu canción!)

"Fundillo" (p. 40) es deformación de fondillos, que tiene su mismo significado.

Corre en Arequipa la expresión *ser una uta* (huta escribe Ugarte en la página 49) para ponderar la viveza, astucia y poco escrúpulo de alguien. En Lima también se usa y a menudo agregándole el calificativo de *venenosa*, con lo que se refuerza el sentido. Bien. Dice Ugarte que posiblemente se deriva del quechua huto, fruto podrido. Sí, ése es el antecedente lejano, pero el mediato resulta sin ninguna duda otro: *uta*, horri-

XUM

ble y contagiosa enfermedad de ulceración cutáneo-mucosa, endémica en ciertos lugares del Perú y producida por un protozoario del género *Leishmania,* y por extensión el insecto —distinto según las localidades— que suponen propaga la enfermedad. De paso advertiré que *ut'u* es la raíz adjetival de carcomido, lo que explica el nombre de la terrible dolencia.

"Poto" (p. 67) como trasero, viene del mapuche poto, de igual significado.

Creo que en casos como el de "colque" (p. 20) al citar el vocablo quechua originario del peruanismo, debe darse la significación de aquél, aunque sea la misma de éste, a fin de evitar confusiones.

Mi segunda observación se refiere a los defectos de ciertas definiciones. Así la de *cocoliche* (p. 20) como "muñeco gracioso que sólo tiene movibles los brazos" puede inducir a error. La mayor parte de los cocoliches (también llamados en Lima *chumbeques*), por ser de celuloide, tienen los brazos movibles, pero hay cocoliches de loza, yeso u otro material sin esa característica. El cocoliche no es sino una caricatura de Cupido.

Igualmente falsa encuentro la definición de "chancaca" (p. 26). No es de azúcar, sino de melaza solidificada en panecillos o tapas de diversa forma.

Poco clara y exacta me parece la definición de "puna" como "los lugares más altos de la Cordillera" (p. 67), pues podría aplicarla quien no tuviera especial versación en geografía peruana a las cimas de los montes, cuando debía hacerlo a las dilatadas altiplanicies o páramos que se alzan entre los 4,100 y 4,800 metros sobre el nivel del mar.

Algo tengo que decir acerca de la terminología vegetal y animal. Declara Ugarte en su "Advertencia" que, por falta de conocimientos científicos, no se ha preocupado "mayormente en consignar (los nombres) correspondientes a la fauna y a la flora". Sensible omisión, pues forman un capítulo muy importante en el lenguaje popular. Entre las palabras peruanas que designan plantas y animales hállanse curiosos fenómenos semánticos. A su premeditada escasa preocupación por este asunto atribuyo las malas definiciones de "achojcha" (p. 2), "curi" (p. 24), "chillihua" (p. 30), "huairuro" (p. 44), "murmunta" (p. 56), "parihuana" (p. 61) y la supresión casi metódica de los utilísimos, irremplazables, nombres latinos, que tanto facilitan la identificación de las especies.

Cuanto a los términos envilecidos o indecentes —he aquí la tercera observación—, ha debido anotar la circunstancia de su empleo. Tal dato es imprescindible y su falta puede llevar a equivocaciones al lexicólogo extranjero.

"Pizca" (escrito pisca en la página 65) es voz de la lengua general castellana y no regionalismo.

Por último, apuntaré una observación de ortografía. No hay razón para escribir con c, como lo hace en la página 20, las palabras "singa" (raja de la corteza de la caña del maíz) y "singar" (descortezar dicha

caña), tanto porque derivan del runa simi, que no tiene el fonema interdental, cuanto porque dicho sonido se desconoce en la fonética del peruano.

Antes de terminar quiero agradecer a Miguel Angel Ugarte las repetidas menciones, muy generosas, por supuesto, que de mi persona y obra hace en su folleto. Para la publicación de mi *Diccionario* en preparación y para todas las que se escriban sobre nuestro castellano, su obra será una inestimable fuente de comprobación y de hallazgos para estudiar, dignamente, el riquísimo lenguaje arequipeño, por decir lo menos, uno de los más pintorescos, interesantes y peruanos del país.

* * *

JUAN DONAIRE VIZARRETA, *Campiña iqueña.* Aspectos Folklóricos.— Lima, Imprenta La Moderna, Calle de Santa Catalina, 1941. 136 pp.

Este del notable folklorista iqueño, es uno de los más valiosos libros sobre costumbres peruanas que han salido en los últimos años, felizmente caracterizados —en compensación de tanto síntoma desconsolador y extranjerizante— por la afición a narrar con cariño y ciencia las usanzas peculiares del país. Reúne la obra de Donaire cualidades muy dignas del aplauso que le rinde su prologuista el ilustre don José Miguel Vélez Picasso. En fácil y sencilla elocución, a veces ataviada de lírica nota soledosa, con veracidad fotográfica, con noble amor al terruño, presenta el autor una serie de cuadros del campo de Ica, feraz en su tierra sedienta y acogedor en sus aldeas pintorescas. La sola enumeración de los aspectos tratados demuestra su importancia y sabor: la trilla de los paliares, la poda en los viñedos, la saca del aguardiente, la yunsa carnavalera, las devociones tradicionales, los recuerdos del santo Padre de Guatemala . . .

Todos los capítulos enseñan algo, pero juzgo particularmente importante el minucioso artículo que dedica Donaire a los *cantores.* Son éstos repentistas populares que al són de cierta música llamada *socavón,* improvisan versadas sobre los más diversos asuntos que interesan a sus oyentes campesinos. El metro favorito de los cantores iqueños es la décima, compuesta tradicionalmente de una cuarteta —la *glosa*— en que se propone el tema de toda la composición y cuatro décimas propiamente tales que desarrollan los versos de la glosa. Usando dichas estrofas, los cantores se ejercitan muchas veces en animados concursos o contrapunteos más o menos enardecidos. La reseña de Donaire, que trae varias décimas, todas, por sus referencias, iqueñas de verdad, es muy interesante para la historia de los repentistas peruanos. Además de los que cabría llamar improvisadores cultos, como fueron, entre otros, el famoso Padre Chuecas, a quien es frecuente atribuirle ajenas historietas y décimas, y el Mayor Beltrán, ambos recordados con bastante detalle por el cronista don Ismael Portal en *Cosas limeñas,* sólo se tenía noticia de los impro-

XUM

visadores populares de la costa por *Nuestra comunidad indígena,* el inagotable libro de Castro Pozo. Este sociólogo habla de las cumananas norteñas y de las décimas de la costa central y meridional. Son las primeras improvisaciones en verso de ciertos indios casi profesionales en su arte. Las cumananas de Piura que consigna Castro Pozo, son cuartetas de gracia picante y primitiva. Sobre las segundas ofrece algunas notas, insuficientes para conocer todos los caracteres del género. Gracias a las páginas de Donaire Vizarreta, se sabe ahora mucho más sobre tan interesante y poco difundido aspecto de nuestro folklore. Ojalá que él mismo y otros investigadores continúen con método la recolección de nuestras décimas, tanto las improvisadas cuanto las de fórmula repetida, para que puedan ser estudiadas con la necesaria atención y comparadas con sus semejantes de otros países hispanoamericanos, que han merecido —en Chile, verbigracia— estudios eruditos y amenísimos.

En relación con el tema de los cantores, diré que no encuentro la etimología de *socavón.* Quizás con mayores noticias sobre la melodía así nombrada, se halle el origen de esta voz.

También resultan de verdadero interés para el conocimiento de nuestra poesía popular en castellano, las variadas composiciones con que hasta hace poco acompañábanse para alegría y refrigerio de los peones, las grandes tareas agrícolas e industriales, como la poda, la pisa, etc.

Mas no ha de servir, por cierto, para simple especulación científica o deleite evocador, la narración de las costumbres afortunadamente supérstites. A fines más altos y prácticos pueden y deben llevar los escritos de folkloristas y etnólogos. Y la obra de Donaire Vizarreta es utilísima para ello, porque al estudiarse con criterio resultan muchas las enseñanzas aprovechables que se pueden inducir de su exposición. Es la primera la del mestizaje, que en Ica posee numerosas comprobaciones. Al leer los párrafos de *Campiña iqueña* se le encuentra a cada instante:

"Junto al indígena pallar, cuya preciosa leyenda chola tiene espíritu muy español, la vid mediterránea; al pie de la importada higuera el maíz milenario; la chicha alternando con el moscatel; el ritmo del huainito arrancado a una vihuela para alentar vieja copla castellana; la yunsa y la marinera tan logradamente mestizas que ya apenas si se descubren sus antecedentes formativos; y el sublime signo de la cruz, bendición promisora, enaltece, preside y corona todo, desde el cerro colosal hasta el hondo macamaca recién sembrado. Y aquí está la enseñanza consoladora: la armónica jerarquía del mestizaje, que sin desdeñar la raigambre aborigen ha sabido colocar en la cúspide de su proceso lo espiritual cristiano, — que le da sentido y razón."

Felicito sinceramente a Donaire por su primera obra y hago votos por que en las siguientes que componga haya siempre páginas tan hermosas y fecundas en buenas sugestiones como en ésta que consagra a su coloreada campiña nativa.

PEDRO M. BENVENUTTO MURRIETA,
Lima.

A. ROLMES BARBOSA, *Escritores norteamericanos e outros*.—Porto Alegre, Ediçao da Livraria do Globo, 1943. 275 pp.

El Brasil ocupa una posición difícil e interesante en el campo cultural de las Américas. Por razones geográficas, históricas, sociales y lingüísticas, nunca ha entrado de lleno en la vida intelectual y espiritual de sus hermanas repúblicas iberoamericanas. Como muestra de la falta de tal intercambio cultural, nada más fácil que señalar cuán escasas son las referencias y alusiones a la literatura brasilera que se dan en la crítica literaria de los países americanos de origen hispano, cosa que se ve reflejada en los estudios iberoamericanos llevados a cabo en los Estados Unidos, donde hemos desarrollado toda una historiografía literaria con poca atención a la del Brasil. Este fenómeno de aislamiento brasilero en el mapa cultural americano va cambiando notablemente en estos últimos años; para poner de relieve el progreso ya realizado, basta observar que no fué sino ayer —es decir, antes de la época modernista— cuando apenas había uno que otro crítico hispanoamericano que servía de introductor y de intérprete de las demás literaturas americanas. No fué sino con el modernismo con el que se logró romper definitivamente las barreras coloniales que mantenían aislados entre sí a los países hijos de la vieja Madre España. La lista de obras traducidas del portugués al español apenas alcanzaba a la de las obras brasileras vertidas al inglés — y se sabe, y se lamenta, lo parca que era ésta. ¡Cuán pocos de veras seguían en aquellos días el rumbo de un Sylvio Julio o de un García Mérou!

El Brasil, tanto como las demás naciones del continente, mantenía estrechas relaciones culturales con Europa, especialmente con Francia; las semejanzas que se revelan ocasionalmente a lo largo de la historia de las literaturas americanas, más se deben al hecho de tener todas esta fuente común europea que a ninguna influencia recíproca interamericana. Así pues, resultó, por ejemplo, que lo que sí se sabía y se admiraba de la joven literatura norteamericana en el gran país lusitano de América había entrado indirectamente a través de la francesa, fenómeno paralelo con el que se obtenía también —especialmente en el principio— en los otros países hispanoamericanos. Queda por estudiarse la suerte de Poe, Whitman, Emerson y otros de nuestros "clásicos" en el Brasil. Se ha afirmado que son bien conocidos allá, y mediante traducciones del francés. Pero cuánta influencia habrán ejercido sobre la literatura brasilera, hasta qué punto la boga de que goza Poe en los países de lengua española sea paralela a la que tenga en el Brasil, de todo esto sabemos poco todavía para poder decir categóricamente que la responsabilidad del mutuo desconocimiento que caracterizaba nuestras relaciones culturales en el pasado fuera la culpa exclusiva o del uno o del otro país. Parece evidente, sin embargo, que tal estudio revelaría que el balance queda en favor del Brasil, en vista de que nuestro esfuerzo de intentar apreciar la cultura brasilera no se remonta más allá de la primera guerra mundial; hace apenas un cuarto de siglo que empezamos a hacer las primeras traducciones

y la primera crítica de la literatura lusitana en América; al contrario, Machado de Assis (1839-1908) tradujo admirablemente bien a Poe, mientras que Tobias Barreto, allá por 1880, fué entre los primeros de su patria en discutir los versos revolucionarios de nuestro Whitman.

A pesar de que un Sylvio Julio, de regreso de una visita a Colombia, y un Alfredo Caballero Escovar lamentan cada uno por su parte el que sus respectivos países se ignoren casi totalmente aun en estos días, y a pesar también de la declaración, algo pesimista, del patriarca de la literatura argentina, Ricardo Rojas, quien, en el acto de inauguración de la Primera Feria del Libro Argentino celebrada en el pasado mes de abril, llamó la atención a la ausencia de libros de autores iberoamericanos, comentando que allí se ofrecía "un panorama desolado porque nuestros pueblos viven en aislamiento", se puede afirmar que el proceso de acercamiento cultural de los últimos diez años, tanto entre el Brasil y los demás países latinos de América como entre aquél y los Estados Unidos, ha ganado un ímpetu a la vez sorprendente y consolador. Los contactos personales de ilustres literatos han aumentado constantemente entre el Brasil y varios países hispanoamericanos, y la labor de un Alfonso Reyes, una Gabriela Mistral, un Gastón Figueira y una Lydia Besouchet ha contribuído a derrumbar las murallas que separan a sus respectivos países. En lo que toca al Brasil y a los Estados Unidos, fácil es enumerar nombres como Erico Veríssimo, Cecília Mereilles, Gilberto Freyre, Orígenes Lessa, entre muchos que bien nos conocen ya, los cuales han visitado al país y han escrito artículos y libros sobre diversos aspectos de nuestra vida y nuestra cultura. En tal atmósfera y entre tales colegas se ha venido formando y creciendo la personalidad literaria de Rolmes Barbosa, discípulo, pudiéramos llamarle, del grupo de pioneros brasileños que salieron a establecer relaciones más estrechas con la cultura anglosajona, y contemporáneo de los jóvenes nuestros que ahora van disfrutando de la labor exploradora de los pioneros Goldberg, Coester, Ford, Leavitt, Torres-Rioseco, que pusieron las bases firmes de orientación y proveyeron bibliografías, manuales y textos que hoy facilitan el adelanto hacia un conocimiento más profundo y a la vez más acertado de los valores culturales y espirituales de los pueblos iberoamericanos. No obstante los muchos obstáculos que dificultan el traspaso de nuestro libro al mercado y al alcance del lector brasilero —entre los cuales el alto precio representa una barrera de problemática solución—, este joven crítico brasilero parece haber disfrutado de una colección verdaderamente notable de nuestros mejores libros de crítica, además de las obras originales mismas de los escritores de quien nos habla.

Como una especie de guía, ofrece Rolmes Barbosa al lector una lista de cien obras norteamericanas de los últimos cien años, escogidas principalmente según su propio gusto y más por lo que valen en sí que por ser escritas por autores célebres en nuestra historia literaria. Otro criterio de selección fué decidirse por el libro que él considera más netamente americano, para que la lectura del conjunto proporcione al lector

un perfil adecuado, si no completo, de nuestra vida y psicología nacionales. Curiosa y heterogénea colección que fácilmente pudiera criticarse desde muchos puntos de vista. Y sin embargo, resulta una colección variada y ejemplar de algunos de nuestros más interesantes libros. Poesía, crítica, teatro, ensayo, novela, autobiografía, lingüística, cuentos (O'Brien), todo sin orden cronológico ni alfabético. De veras es, como nos lo avisa el mismo Rolmes Barbosa, "Apenas *um passeio literário sem programa oficial, sem hora marcada . . .*" Setenta y seis son los autores representados, de los cuales la gran mayoría son contemporáneos. De muchos han sido incluídas tres y hasta cuatro obras de cada uno, como en el caso de O'Neill, Faulkner, Lewis y Steinbeck. De los contemporáneos, sorprende más que nada el que Waldo Frank esté representado por un solo libro, *Rahab*. Sorprende especialmente en vista del alto aprecio en que le tienen los más de los críticos e intelectuales iberoamericanos. ¿Será otro el criterio de los brasileros? Y extraña también la inclusión de ciertos nombres poco o nada conocidos: Mary Wilkins, Thomas Beer, John O'Hara, James Cain, y la exclusión de otros reconocidamente distinguidos como Maxwell Anderson, Edna St. Vincent Millay, Christopher Morley, Katherine Anne Porter. Aceptamos la lista en deferencia al privilegio del antologista, que declara como criterio primordial su propio gusto estético. Más serio quizá sea el criterio, o falta de criterio, que emplea con respecto a nuestros valores literarios del siglo XIX. El hecho de escoger el año de 1840 como fecha de partida un poco arbitraria, no basta para explicar la omisión imperdonable de algunas de nuestras figuras más grandes del siglo pasado: Irving, Prescott, Cooper, Longfellow, Emerson. Tampoco queremos parecer demasiado exigentes, especialmente al tratarse de un libro de tan excepcionales dotes publicitarias, en llamar la atención a la falta de los indispensables datos bibliográficos que tanto facilitan la adquisición de libros y la orientación del lector. Abundan los errores tipográficos. Inadmisibles, si no fuera que apenas empezamos a conocernos y a romper el largo silencio que nos tenía distanciados en lo cultural.

Huelga decir que las observaciones arriba hechas se pueden aplicar con igual justicia a gran parte de nuestros estudios sobre literatura iberoamericana, si no con mayor justicia, por existir en este país colecciones de literatura iberoamericana verdaderamente valiosas y al alcance de todo investigador. A veces hemos sido atacados severamente, acusados, entre otras cosas, de falta de criterio estético, de gusto arbitrario, de ignorancia de los verdaderos valores literarios iberoamericanos. En mucho de todo esto hay también su grano de verdad. Pero la buena voluntad no basta en sí para vencer las circunstancias causadas por la distancia que nos separa física y psicológicamente. De esto, naturalmente, sufre también en parte el libro de Rolmes Barbosa. Pero tenemos derecho de esperar que los nuevos libros que tiene en preparación sobre nuestros literatos superen en mucho a éste, superior ya a muchos, y en muchos respectos, a tantos escritos actualmente en castellano.

XUM

Las observaciones que acabo de apuntar con referencia a su lista de cien obras nuestras, no quitan nada al verdadero valor del libro, que estriba en los diecisiete ensayos sobre otros tantos escritores contemporáneos, en su mayoría novelistas, que son: Faulkner, O'Neill, Saroyan, Lewis, Hemingway, Buck, Wilder, Wolfe, Fitzgerald, Dreiser, Van Wyck Brooks, Steinbeck, Bromfield, Sherwood Anderson, Caldwell, Dorothy Parker, Dos Passos. Estos ensayos constituyen más de la mitad del libro. La segunda parte, de unas cien páginas, contiene ensayos sobre Katherine Mansfield, James Joyce, Marcel Proust, Virginia Woolf, Emily Brontë, Roger Martin DuGard y Somerset Maugham. Cabe señalar aquí que la mayoría de los ensayos fueron publicados, desde 1938 para acá, en *O Estado de São Paulo,* en cuya redacción Rolmes Barbosa empezó realmente su carrera literaria. Otros aparecieron en *Planalto,* de São Paulo, excelente revista encabezada por Orígenes Lessa, que desgraciadamente ha dejado de publicarse, y en *Dom Casmurro,* de Río de Janeiro.

Ante todo, hay que felicitar al joven crítico por su genial presentación de nuestros literatos, y también por su estilo íntimo, espontáneo y natural. Destácase cada ensayo como admirable cuadro sintético, en que nuestros escritores salen redivivos como artistas y como seres humanos. Especialmente digna de elogiarse es la manera magistral con que Rolmes Barbosa ha sabido fusionar los datos requeridos de la erudición y su aprecio justo, personal y atinado de lo fundamental de la labor de cada autor. Aquí no hay ni exceso de documentación ni abuso de crítica retórica. El conjunto resulta, pues, un ensayo de positivo valor estético que supera en mucho a la gran mayoría de nuestros trabajos sobre literatura iberoamericana, que suelen caracterizarse por lo seco, lo pesado y lo abrumador del montón de datos estadísticos de discutible significación, sin que ni un soplo de genio interpretativo les alivie ni sirva para animar al lector que explora el terreno que se intenta descubrirle. Al contrario, Rolmes Barbosa escribe con tanta genialidad, que despierta en cualquiera el inmediato deseo de perderse una vez más en la obra de Faulkner, de Steinbeck, de todos los que en su obra figuran. Y ésta sí debe ser una de las primeras funciones de todo buen crítico. Con razón sus colegas consideran a Rolmes Barbosa uno de los mayores conocedores de la literatura de lengua inglesa; no cabe duda de que no poco del entusiasmo que hoy se manifiesta en el Brasil por las obras de Steinbeck, Hemingway y otros, se debe en gran parte a los impulsos por él iniciados. Demuestra un conocimiento profundo y comprensivo de nuestra literatura, especialmente de la moderna de los últimos veinte años, en que ve reflejados los mismos temas, los mismos intereses, la misma crítica social, la misma preocupación por el hombre de la calle. Aquí tenemos, pues, una de las claves del extraordinario interés que sienten hoy por hoy los jóvenes brasileros por nuestra literatura de índole social; han descubierto que aquí también se dan autores que valientemente protestan contra las injusticias sociales y económicas, extrañamente parecidas a las que van combatiendo en su propia tierra. Y ha nacido entre ellos una simpatía cordial por sus

hermanos espirituales del Norte que vienen enfocando aquí, como ellos lo hacen allá, el denominador común de los dos países: el ser humano desprovisto de todo adorno literario falsificador.

Para hacer destacar debidamente lo bueno de estos ensayos sería preciso hacer un análisis minucioso de cada uno de ellos, comentando hasta qué punto su autor ha puesto el dedo en lo más significativo de la obra de cada autor nuestro. Entusiasta, por ejemplo, por Faulkner, le defiende acertadamente contra quienes lo acusan de haber explotado demasiado los tipos anormales, las situaciones escabrosas, lo terriblemente bello, señalando que lo esencial es la manera de tratar el tema, cualquiera que sea, y no el tema mismo. Los locos de Faulkner no nos interesan solamente por ser locos, sino por lo que hay de humano en cada uno de ellos, por lo que tienen de común con los demás hombres de aquel campo "em que é impossível distinguir entre a razao e a loucura, onde a realidade se torna mais fantástica do que o sonho". Sólo un gran escritor, "gran poeta en el fondo", pudiera tratar tipos enfermos como lo hace Faulkner. El cuadro que de él nos ofrece Rolmes Barbosa es bien completo: colocándole bien en su ambiente, aclara por qué este joven descendiente de una familia aristocrática sureña se rebeló contra la romántica interpretación del Viejo Sur para decir unas cuantas verdades amargas que causaron estupefacción entre la gente decente de aquella región. Con todo, en diez breves páginas nos deja satisfechos con haber entendido y apreciado el significado de la labor de este novelista de arte original.

Si fuera a escoger otros dos capítulos más, sin querer insinuar que son superiores en todo sentido a los demás del libro, serían los dedicados a Steinbeck y a Lewis. Califica a Steinbeck como el primer gran novelista americano que consiguió libertarse de la influencia europea, citando su obra como prueba de que nuestras letras han llegado con ella a la madurez. Igual que a Thomas Wolfe y a Hemingway, le tortura a Steinbeck la necesidad de viajar sin echar raíces en ninguna parte, como si quisiera abarcar a la América toda en su deseo de descubrir y descifrar el alma nacional. Hace destacar entre las contribuciones originales del arte de Steinbeck su estilo anticonvencionalista y su extraordinario poder de crear tipos: "Confesso que na literatura moderna conheco bem poucos retratos que possam ser comparados ao do reverendo 'Jim Casy' e, principalmente, ao de 'Mae Joad'." Magnífico es su resumen y apreciación de *The Grapes of Wrath*, a pesar de que se refiere a los Joads como a "uma típica familia do Sul... dovelho Sul arruinado e decadente", que termina así:

> E possível que quando os Estados Unidos reencontrarem o verdadeiro caminho, a obra perca essa força de libelo social. Sim, o tempo fará murchar as paixoes políticas que ardem nessas páginas. Mas, como as neves eternas que, às vezes, conservam as flores de *edelveiss* por lustros e lustros, a poesia rústica e misteriosa de "The Grapes of Wrath" impedirá que a sua beleza feneça.

XUM

Para Rolmes Barbosa el más americano de todos nuestros escritores del pasado —y que lo será probablemente también del porvenir— es Sinclair Lewis, autor de *Arrowsmith*, que ha sabido pintar mejor que ninguno otro el tipo medio norteamericano. Afirma que nadie como Lewis se ha identificado más con su tierra. Con tales elogios pudiera uno esperar que el crítico se echaría a perder en un sinfín de aplausos, ciego completamente a los defectos del arte de quien ganó un Premio Nobel. En no caer en una retórica aclamadora estriba precisamente la causa primordial del éxito de cada uno de estos ensayos del joven brasilero. Sin vacilación pone el dedo en los puntos débiles de la obra de Lewis, dando a conocer que está bien enterado de la crítica adversa que de ella se ha hecho; pero insiste en su sincera admiración del autor que tan magistralmente supo fundir en su obra tanto lo grande como lo ridículo de un pueblo, lo más utilitario, lo más noble: "A-pesar-de todos os seus exageros, nao podemos também deixar de apreciar sinceramente Lewis. Com todo o seu sensacionalismo. Com tôdas as suas infantilidades. Com tôda a sua franqueza. Com seus truques de bom discípulo de Dickens."

Pero... ¿a qué continuar? Para apreciar debidamente la meritoria labor crítica del brasilero, hay que leer cada uno de estos ensayos que, tanto por lo acertado de las observaciones como por lo ameno del estilo, no pueden menos de animar al lector a que renueve su contacto íntimo con nuestros grandes novelistas de hoy. Felicitemos a Rolmes Barbosa por este gran paso hacia un acercamiento cultural y espiritual más estrecho y más profundo entre nuestros pueblos. ¡Ojalá que nosotros sepamos corresponder con tanta generosidad y tan buen criterio a su labor genial!

JOHN E. ENGLEKIRK,
Washington, D. C.

VICENTE AZAR, *Arte de olvidar*.—Lima, Ediciones Palabra, 1942. 58 pp.

Este magnífico poema se divide en cinco "tiempos" que revelan un auténtico temperamento lírico. Este peruano —sobrerrealista de densísima cultura— sabe penetrar en las zonas oníricas. No es la suya una poesía para el gusto general, sino para el de quienes comprenden que hay un arte cuya noble misión es entregarnos, en palabras, en ritmos, en color, las delicadas palpitaciones de aquello que parece inexpresable y que el artista puede desvelar de su misteriosa niebla. Vicente Azar nos da en su "Arte poética" algunas claves, no todas, porque esto sería pedirle lo imposible:

Con sangre de extrañas y temblorosas pasiones
ya olvidadas y sepultadas en un quieto silencio
savia escanciada en violáceos vasos que la furia y el frenesí no osan trizar
hacer su sangre
y ponerla a correr, con ceguera y locura
y aun con ardiente silencioso amor

bajo una piel que sonrosen las oleadas de la angustia y del goce
entre cambiantes temperaturas de un corazón hecho para el destino
y de un deseo hecho para la desesperación.

Este poema de Azar —"con la opresora presencia de un misterio muy hondo"— entregará su belleza a quien sepa tener la felicidad, al acercarse a sus estrofas, de colaborar con el poeta. Es ésta una de las características del arte sobrerrealista. El verso de Azar posee una música propia. En "Hypnia" ha recurrido a la prosa para decir su mensaje con más libertad. Mas su prosa conserva el ritmo de sus versos:

> Los bajeles parten del sueño, entre una lluvia de manos apresuradas y leves, fino tamiz del sol que crece sobre el mundo. Entre la luz delgada, frente al ejido verde, arde un aire campesino y remoto. Algo parte, se desintegra un mundo tierno sobre el aire que chapotea. Algas rubias de luz, peces y voz y lumbres en la niebla, he aquí una infancia . . .

* * *

ROBERTO SALGUEIRO SILVEIRA, *Luna de hospital.*—Montevideo, edición del autor, 1941. 104 pp.

En la paz melancólica de un hospital montevideano, desde su sillón de ruedas, este joven poeta dice sus emociones llenas de humana ternura. No son versos puramente personales, como pudiera suponerse en una vida aislada en el recogimiento. Por las páginas de este poemario —ilustrado con xilografías estilizadas— desfilan seres y seres: el nuevo enfermo que llega al hospital, la niña muerta, la carta enlutada, la muchacha que pasa, el paisano viejo, el "hijo de nadie", el cieguito Simón, y muchas vidas más. El trazado psicológico es vigoroso, suavizado por la musicalidad de la expresión, que denota espontaneidad muy lírica. He aquí un fragmento del poema que da nombre al libro:

Luna de hospital,
lámpara de piedad
plateando de ensueño noches rojas de insomnio.
Margarita ofrendada de los prados del cielo,
mojada de frescura, de sombra y de silencio
para las frentes tristes de los que ya no esperan.
Tu luz ha goteado lenta en mi corazón
como una lluvia fina,
y a su ritmo se ha vuelto mi corazón un trompo
que zumba obstinado música de amargura!

GASTÓN FIGUEIRA,
Montevideo.

XUM

MAXIM NEWMARK, *Dictionary of Science and Technology in English, French, German and Spanish.*—Nueva York, Philosophical Library, Inc., 1943. viii, 386 pp. 6.00 dólares.

No nos cabe la menor duda respecto al gran valor e importancia de este diccionario poligloto, obra del doctor Maxim Newmark, profesor de idiomas modernos en la Escuela Superior Técnica de Brooklyn, Nueva York. El diccionario aporta una obra manuable de referencia, que contiene 10,000 vocablos ingleses de uso corriente en la tecnología y la ciencia, con sus equivalencias en alemán, francés y español, o sea un total de 50,000 anotaciones en cuatro de los idiomas principales de la ciencia moderna. La idea de un diccionario científico no es única, y la de un diccionario científico y poligloto no es del todo desconocida. Sin embargo, la originalidad del doctor Newmark consiste en su esfuerzo por presentar las palabras más corrientes en la actualidad en el uso técnico y científico. Como dice el autor en sus palabras de introducción, la vida de un diccionario científico y tecnológico es corta, porque el conjunto de palabras que lo constituye pertenece a un campo sujeto a cambios constantes y revolucionarios. Abrigamos la esperanza de que el doctor Newmark pueda realizar cambios a intervalos fijos, ya sea por medio de suplementos o por medio de nuevas ediciones revisadas.

El doctor Newmark ha dedicado diez años a la formación de este diccionario y, por lo tanto, merece considerarse como autoridad sobre el alcance y la frecuencia de la terminología técnica y científica de las cuatro lenguas que se usan en su obra. Como profesor de lenguas modernas en una escuela técnica, el trabajo de clase del doctor Newmark ha tenido que ver con la lectura y traducción de publicaciones extranjeras sobre asuntos técnicos para estudiantes de habla inglesa. En el curso de los largos y fructíferos años de allegamiento de materiales, el autor consultó varios periódicos, glosarios, catálogos, libros de instrucción y manuales. También realizó muchos viajes de investigación a las agencias de compañías navieras, laboratorios y consulados extranjeros, donde pudo familiarizarse directamente con los objetos y procesos y con su correcta terminología. El diccionario empezó como una simple lista de vocablos con sus equivalentes científicos en campos limitados, y sólo en inglés, francés y alemán. Ultimamente fueron adicionados los equivalentes españoles, debido a la gran importancia que este idioma tiene hoy en los planes de estudio de las instituciones norteamericanas de educación secundaria y superior.

Las palabras del presente diccionario proceden de campos variados, algunos de los cuales enumeramos aquí: talleres de mecánica, maderaje, fundición, modelado, física eléctrica, producción y distribución de fuerza motriz, teoría y tecnología de la radiodifusión, terminología bélica, aeronáutica, ramo de construcciones, arquitectura, agrimensura, dibujo lineal, automóviles, términos ferrocarrileros, navegación, fotografía, ma-

temáticas, química, física y la terminología industrial de los materiales y de los procedimientos. Las fuentes principales en estos campos fueron artículos aparecidos en publicaciones de comercio, libros de texto y manuales. Algunos diccionarios fueron usados en calidad de autoridades de segunda importancia. Interesa a nuestros lectores saber que, por lo que toca al uso castellano, se ha consultado la última edición del Diccionario de la Academia Española. El doctor Newmark declara enfáticamente que los diccionarios del tipo del de la Academia no son de fiar, debido a su tradición acérrima y conservadora en el campo lingüístico. Por esta razón empleó, principalmente, fuentes periodísticas y contemporáneas de España e Hispanoamérica como centro de su acopio de palabras.

El diccionario ha sido bien dispuesto. Las anotaciones básicas están en inglés, con una referencia cuidadosa tanto al uso inglés como al norteamericano a guisa de innovación encomiabilísima. Después de la lista básica en inglés de 10,000 palabras, siguen las listas distintas de equivalencias en francés, alemán y español, cada una con referencia a la lista inglesa donde se puede encontrar la anotación poliglota. Una anotación característica es la siguiente:

dove tail queue d'aronde f.; Schwalbenschwanz m.; cola de milano f. (293). Cada una de las traducciones de la palabra inglesa aparece en su lista respectiva con la referencia D293), que significa que se trata de la 293ava palabra bajo la letra D.

La obra está notablemente libre de errores. En el curso de la preparación de esta nota no encontramos uno solo. Ello demuestra a las claras la rara competencia y cuidado del autor, del lector de pruebas y del impresor.

Nos damos cabal cuenta de que casi cualquier lector, sin mayor esfuerzo, podría sugerir términos científicos que no figuran en el libro del doctor Newmark. Nosotros, por ejemplo, hemos encontrado varios que, en nuestra opinión, deben estar en una publicación de esta índole. Al ofrecer una lista reducida de palabras a la consideración del autor, lo hacemos con espíritu de colaboración. El interés que así demostramos con nuestras adiciones es un merecido tributo a un trabajo magnífico y erudito. Sugerimos las siguientes palabras tomadas, en su mayor parte, de la terminología naval, para que se incluyan en próximas ediciones de esta excelente publicación. En nuestras anotaciones va en primer lugar el vocablo inglés y lo siguen las equivalencias en francés, alemán y español.

anchor v. *añádanse:* Anker werfen, ankern; fondear.
anchorage s. *añádanse:* mouillage m.; fondeadero m.
captain (nav) s. capitaine de vaisseau m.; Kapitän zur See m.; Fregattenkapitän m.; capitán de navío m.
captain (mil) s. capitaine m.; Hauptmann m.; Rittmeister m.; capitán m.
chaplain (mil) s. *añádanse:* Marinepfarrer m.; capellán m.
colonel (mil) s. colonel m.; Oberst m.; coronel m.
commander (nav) s. capitaine de frégate m.; Korvettenkapitän m.; capitán de fragata m.

cutter (nav) s. canot m.; Kutter m.; balandro m.
damage (s) s. *añádanse:* dégâts mpl.; desperfectos mpl.
dress (nav) s. *full* -; tenue de cérémonie f.; Gala-Uniform f.; uniforme de gala m.
service -: tenue de service f.; Tageanzug m.; uniforme diario m.
dress (nav) v. *to* - *ship:* pavoiser; nur Toppflaggen hissen; izar las banderas nacionales solamente.
to full - *ship:* hisser le grand pavois; ausflaggen; empavesar.
ensign (nav) s. enseigne de deuxième classe m.; Leutnant zur See m.; alférez de fragata (Argentina, España, Perú) m.; guardia marina de primera clase m. (Chile).
escort (mil, nav) s. escorte f.; Ehrenkompagnie f.; escolta f.
fathom (nav) s. brasse f.; Faden m.; braza f.
helmsman (nav) s. homme de barre m.; Rudergänger m.; timonel m.
jack (nav) s. pavillon de beaupré m.; Gösch m.; bandera de proa f.
lieutenant (nav) s. *añádanse:* lieutenant de vaisseau m.; teniente de fragata m. (Argentina), teniendo primero m. (Chile, Perú).
lieutenant j. g. (nav) s. enseigne m.; Leutnant zur See m.; alférez de navío m. (Argentina, España), teniente segundo m. (Chile, Perú).
lieutenant (mil) s. lieutenant m.; Oberleutnant m.; primer teniente m.
second -: sous-lieutenant m.; Leutnant m.; segundo teniente m.
lieutenant-commander (nav) s. *añádase:* teniente de navío m. (Argentina).
lieutenant-colonel (mil) s. lieutenant-colonel m.; Oberstleutnant m.; teniente coronel m.
major (mil) s. chef de bataillon m.; Major m.; comandante m.
naval-station s. arsenal m.; Station f.; apostadero m.
national colors s. pavillon m.; Flagge f.; pabellón m.
neap-tide (nav) s. *añádanse:* marée de mortes-eaux f.; marea muerta f.
passageway (nav) s. coursive f.; Durchgang f.; pasadizo m.
pennant (nav) s. guidon m., marque f.; Wimpel m.; gallardete m.
port hole (nav) s. *añádanse:* hublot m.; Pforteöffnung f.; portilla f.
provisions s. vivres mpl.; Proviant m.; víveres mpl.
ruffles and flourishes (nav) s. sonneries réglementaires fpl.; schlagender Wirbel und Hornsignale; toques de corneta y tambor mpl.
spring-tide (nav) s. marée de vives eaux f.; Springflut f.; marea viva f.
stripes (mil, nav) s. galons mpl.; Streifen mpl.; galones mpl.
supply v. approvisionner; versorgen; abastecer.
whitecaps (nav) s. moutons mpl.; Schaumwellen fpl.; cabrillas fpl.

LAWRENCE B. KIDDLE,
Universidad de Tulane.

JULIO AFRANIO PEIXOTO, *Chinita.* (Traducción del original "Bubrinha", por Benjamín de Garay.)—Buenos Aires, Club del Libro A. L. A., 1942. 170 pp.

Solamente pinceladas hábiles, trazadas con la agilidad y la fecundidad de los maestros, puede ofrecernos, como *Chinita,* el cuadro que llamaríamos íntimo del rincón más íntimo, más lejano, más profundo del Brasil, aún lleno de misterio y de extrañas palpitaciones de vida que nace pujante, vigorosa, con la febriciente inquietud de los pueblos jóvenes que, aún vacilantes en su marcha por el sendero del universo, apoyan sin embargo sus primeros pasos en la base firme de su enorme fuerza natural.

Para escribir *Chinita,* el doctor Julio Afranio Peixoto —médico, literato, miembro de la Academia Brasileña de Letras y su ex presidente, diplomático y educador— debió adentrarse en lo más hondo de su inmensa patria, vivir el clima de sus angustias y sus esperanzas y penetrar, con el arte del psicólogo, en el alma de sus compatriotas que, si saben de dolores, también saben de alegrías.

Chinita es, pues, un jirón de lo más denso y más humano del Brasil lejano e infinito.

Por eso la trama de la novela es una página vívida de humanidad. Es, sin duda, la palpitación escrita del diario vivir. Es decir, una novela como hay tantas pero que, sin embargo, no es, con todo, como ellas. Difiere de muchas de su género en el hecho de que deja de ser novela, por así decirlo, para convertirse en un trozo de historia repetida todos los días, en el Brasil mismo y aun fuera de él: es que el drama que la inspira es el drama humano por excelencia, es el drama de la pasión, de la torturante exigencia del alma y del imperio del corazón. Es la vida así, lisa y llanamente vivida, trasplantada al papel con la habilidad —repetimos— del maestro y del psicólogo.

Sin embargo, el famoso escritor brasileño ha dedicado este libro a un tipo especial de mujer: al estudio de la mujer del pueblo, con ciertos ribetes de alcurnia espiritual, que representa la pasión femenina que se traduce en cada latido de su corazón, en cada vibración de su alma, en cada fluir y refluir de su sangre, mitad salvaje, mitad filtrada a través del tamiz clarificante de la civilización. Ella es la lucha permanente entre lo que, siendo lo que es, puja por ser lo que no es: el pensamiento evolucionado, el refrenar de las pasiones, el control de su ser íntimo sobre su otro ser innoble, prosaico y bastardo. Empero, si hubo lucha no pasó de ser un intento frustrado al menor asomo de la pasión, del fuego abrasador del amor total consumado sin reservas, sin formas, que ha ido consumiéndolo todo, hasta el ansia de vivir. Porque el amor, el amor sentido así, como la Chinita del libro, no es más que eso: el anhelo de una muerte que se abraza con la vida o, lo que es lo mismo, vivir muriendo.

Por eso no tiene importancia alguna, para Chinita, el sublime sacrificio de la muerte. Al fin y al cabo, "él" constituía la vida y, sin ella,

XUM

la exigencia imperativa de la Naturaleza, que cobra en sangre el precio de sus dones, es el final esperado, natural y lógico de lo que no pudo seguir siendo la esperanza y el anhelo convertidos en quemante realidad.

A. A. MARIS

ALBERTO CARVAJAL, *Salmos y elegías.*—Cali, Colombia, S. A., Carvajal y Cía. Ltda. Editores, 1942. 262 pp.

En un libro bellamente editado, Alberto Carvajal ha reunido sus mejores composiciones poéticas.

En Carvajal, como en todos los poetas y escritores del precioso Valle del Cauca, parte occidental de Colombia, los motivos terrígenos han encontrado fuente de inspiración. Es natural. Pocos paisajes en el mundo entero logran poner en quien los contempla, en quien vive entre ellos, un más suave toque de sentimentalidad.

El azul de las montañas que lo rodean; los ríos de aguas cristalinas, sombreados por los más preciosos árboles; los tonos de luz, tan variados, en ese Valle que llamó Humbolt el Paraíso del Mundo, han inspirado muchos cantos. El caucano, como dijo alguien, dondequiera que vaya, lleva, corazón adentro, el paisaje nativo, el paisaje sentimental. Ese fué el escenario de la preciosa novela *María*, considerada por muchos la pieza maestra de la literatura hispanoamericana y que no es más que un canto al paisaje del Valle imponderable.

Carvajal no podía substraerse en sus cantos a esa influencia vernácula. En todos sus cortos poemas, palpita el sentimiento nativo. Canta el sol, canta los ríos del Valle, las montañas que lo rodean, canta las costumbres de esa región paradisíaca; canta la historia de sus héroes y las figuras de su conquista.

Una de las partes más preciosas del libro la titula "Medallones heroicos". En sonetos de corte impecable, muy bien pulidos, el poeta hace el elogio de héroes, ciudades y sitios que sintetizan todo el pasado de esa parte de Colombia.

Para el observador o estudiante del movimiento literario de Colombia, es decir, de la América Hispana, el libro de Carvajal no podrá pasar inadvertido. Hombre de exquisito sentido intelectual, Alberto Carvajal representa una figura en Colombia. El y sus hermanos, Mario y Manuel Antonio, muerto recientemente, son una trilogía de poetas bien conocidos en la referida república meridional y por la clase intelectual de todas las repúblicas hispanoamericanas.

ENRIQUE NARANJO MARTÍNEZ,
Boston.

AGUSTÍN YÁÑEZ, *Flor de juegos antiguos*.—México, 1942.

Flor de juegos antiguos es una obra de indubitable mexicanidad. Y de mexicanidad que llega al clasicismo. Más por su estilo, que por su tema. Este pertenece al acervo de la tradición hispánica: solera fina que refuerza el amargorcillo que produce la realidad palpitante de la vida de un niño mexicano. La simbiosis de la obra ofrecía demasiados elementos ya conocidos antes. He aquí el peligro inicial, vencido por su propia honradez espiritual. Ahí estaban ya *Platero y yo* de Juan Ramón, *El libro de Sigüenza* de Miró, o *Las confesiones de un pequeño filósofo* de Azorín. Y también el folklorismo de un Antonio Machado o de un García Lorca. Y allende la península, en la Argentina la literatura infantil de Constancio Vigil; en México mismo, la gracia de *Pero Galín* de Estrada o el neocolonialismo de los cuentos de Valle-Arizpe. La incursión de Agustín Yáñez por tierras muy trilladas era peligrosa: o solar o yermo. Un genuino instinto literario, que no la fortuna, nos da lo primero.

Desde las "posadas" —así comienza— hasta las excursiones chapalescas —así termina—, pasando por los cantos de corro y las picardías de niños, el estilo, dúctil, grácil, inconfundiblemente mexicano, pone en pie al niño y le hace corretear por todos los ámbitos del ser. El primer párrafo del colofón es significativo en sí: "Estas páginas, transidas por el recuerdo de Guadalajara y maceradas en los perfumes, colores, ruidos y decires de la clara ciudad, fueron escritas lejos de ella, entre los años de 1931 y 1939." La lejanía se ha convertido en relumbrante bisturí que va cortando los tejidos del recuerdo. Había un peligro: un sentimentalismo falso. Pero la mano va firme y el instinto seguro de lo que busca: el recuerdo de los sentimientos, del sentir allá donde no quedan más que las vísceras de la memoria. Y siempre todo dentro de lo mexicano:

> Dice mi tío Manuel que en Estados Unidos sí se celebra bonito el año nuevo: salen todas las gentes disfrazadas: ha de haber carros alegóricos: no hay quien deje de alegrarse y hacerse regalos: en todas las casas hay fiestas: dizque comen pavos: esto es lo que me parece increíble: ¿de dónde sacarán tantos pavos, que aquí son tan raros? yo nomás los he visto con sus colas de obispos, en los jardines y las azoteas de casas ricas, y eso, muy contados: ¿qué harán los gringos con tantas plumas de pavos? en la rinconera de mi casa hay un florero con tres de esas plumas, que son el gran lujo de la sala: sin chanza: se ven bonitas: parecen aquellos abanicos grandotes con que pintan a los criados que acompañan en la historia a los faraones de Egipto y creo también que al Santo Padre de Roma. A lo mejor ni son pavos lo que comen este día los gringos: serán pollos finos, o, a lo más, guajolotes. Bueno, sí, es cierto, ya lo quisiera yo: en mi vida, nomás una vez he comido guajolote: el día que mi papá y mi

mamá fueron padrinos de una boda, creo cuando se casó el maestro Godínez, que es tan buen albañil y tiene tanto trabajo. Por cierto que estaba suave el pepián y yo le entré macizo. (pp. 51-52.)

A veces, en ciertos momentos muy perfilados, estamos completamente dentro del estilo mexicano, de su mexicanidad, con su gracia inconfundible:

De la esquina me silban. Volteo. Me gritan:

—Gerónimo Leal . . . Gerónimo . . . Iguanodonte.

Sacan la cabeza, detrás de unas bancas, en el puesto de nieve instantánea, Juan Pérez, la Gallareta, y Urbano Palafox, el Fifí, que se cree la Pantera Negra.

—Vámonos haciendo la pinta —grita Palafox—. Nos iremos a bañar al Profundo.

—Zas, suave, vamos a hacernos la pinta. Pero a mí me gustaría más ir a los baños del Tepopote o al de las Damas. No me ajustan los fierros para ir al Profundo.

—Qué le hace: nos vamos de moscas en el tranvía de Zapopan.

—Sí, le mosquearemos al remolque.

—No, porque también nos entretendremos mucho si vamos tan lejos: yo tengo que estar en la casa como si hubiera ido a la escuela, para que no me caigan.

—Andale, rajón, hijo de familia, mejor que te hilvanen en las naguas de tu mamá.

—Ya estarás, pantera negra; tú diario andas creyéndote la Divina Garza y no eres más que un méndigo zopilote.

Entonces fué el primer pleito. (p. 107.)

Y así se desliza la lectura hasta llegar al último capítulo intitulado "Mar de mentiras", deliciosas excursiones por los contornos del lago de Chapala. Y así deja Agustín Yáñez, con su *Flor de juegos antiguos*, un jalón bien puesto en la literatura mexicana. Sin llegar al pochismo, se acerca a veces a un sano *cantinflismo*, que es sobrio perfil de lo mexicano y de la mexicanidad. El estilo, fluente siempre en su tradición hispánica, expresa misteriosamente el sentir de todos los mexicanos. La mexicanidad está formulada en la realidad viviente que agrupa a todos los mexicanos y los distingue nítidamente de los argentinos o de los españoles. Logro seguro y a la altura de lo clásico, lo castizo: eso es *Flor de juegos antiguos*.

F. SÁNCHEZ Y ESCRIBANO,
Connecticut College.

G. HUMBERTO MATA, *Sanaguín*.—Cuenca, Ecuador, Biblioteca Cenit, 1942. 263 pp.

Esta novela, la obra más reciente de Humberto Mata, poeta y novelista ecuatoriano, no demuestra adelanto notable sobre *Sumag Allpa*, escrita en 1938. Como ésta, *Sanaguín* es una obra recia, violenta, a veces caótica, que tiene admirables pasajes descriptivos, pero que carece de trama verdaderamente novelesca. Está escrita en un lenguaje lleno de fuerza y de jugo, y a la vez de incoherencias y de vulgarismos locales.

En esta novela hay mucha protesta social y mucho indigenismo, preocupaciones dominantes de la novela contemporánea en el Ecuador, cuyos valores más destacados son Jorge Icaza y el llamado "grupo de Guayaquil": Aguilera Malta, Gil Gilbert, Gallegos Lara, y el finado José de la Cuadra. Pero es posible escribir novela social indigenista que sea social e indigenista sin dejar de ser novela, y esta posibilidad la prueban muchas obras de los mencionados autores. En el caso de *Sanaguín*, no estoy seguro de que tengamos novela.

Lo que sí tenemos es un sentido profundo de los sufrimientos y la imposibilidad de los pobres indios runas, de cuyo conjunto dolorido ningún individuo sale claramente a la vista. En cambio, hay cuatro personajes principales, tres blancos y un mestizo, que llenan el libro de vicios y flaquezas: don Lucas Segovia, cuencano rico, dueño de la hacienda costeña de Sanaguín, hombre iracundo, bestial y estúpido, contrabandista malogrado y cobarde; su hijo, Diego, soñador bien intencionado cuya falta de realismo echa a perder todos sus esfuerzos por los indios y que muere defendiendo a España contra la invasión fascista; Esteban Diez de Jión y Azcásubi, hijo mimado y débil de una familia de rancia nobleza, el cual, habiendo pasado una temporada en Sanaguín, vende a su huésped, Don Lucas, revelándole al gerente del Estanco todo lo que sabe del contrabando de aguardiente en dicha hacienda; y Diego, ex teniente político, embustero y ladrón, que muere despedazado por los indios embravecidos que ha traicionado.

A pesar de las posibilidades dramáticas de estos personajes y de algunos momentos de acción sumamente emocionantes, el conjunto no es dramático ni novelesco. Hay exceso de indignación y escasez de plan y de talento de narrador. Es todavía promesa de novela más que novela lograda.

DONALD D. WALSH,
The Choate School,
Wallingford, Conn.

XUM

A Propósito de *A Bibliographical Guide to Materials on American Spanish*,* de Madaline W. Nichols

EL valor de la presente publicación tiene dos aspectos para la investigación lingüística del español en el Nuevo Mundo: en primer lugar, presenta el mayor número de títulos de estudios en ese ramo de cuantas bibliografías se han publicado; y en segundo, la autora ha analizado y descrito el contenido y la naturaleza de los estudios individuales en tal forma, que se le ahorran múltiples horas al investigador. Como ayuda adicional, el comité consultivo de los editores, compuesto por los señores profesores Alonso, Keniston y Navarro Tomás, ha señalado con un asterisco los estudios más útiles. Como resultado de todo ello la obra le sirve de guía al principiante en la disciplina y de almacén de materiales al estudioso avanzado.

Como bibliografía en nuestro campo de investigación, la publicación de la señorita Nichols puede compararse en todo a los trabajos de iniciación del finado profesor Charles C. Marden: *Notes for a Bibliography of American Spanish* (1911) y *A Bibliography of American Spanish* (1925). No cabe duda que el trabajo de la señorita Nichols supera a las publicaciones de Marden, no sólo por ser más reciente, sino porque tiene un plan y un método mejores y porque presenta más material con mayor exactitud.

La obra contiene aproximadamente 1,200 referencias bibliográficas a libros y artículos que son de interés para quienes investigan la naturaleza y el desarrollo del español en América. Estas referen-

---

* Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1941. xii, 114 pp.

XUM

cias están divididas en cinco partes principales: I, Análisis de la obra de organizaciones filológicas oficiales, tales como las academias de la lengua e institutos filológicos; II, Estudios bibliográficos que versan sobre el español americano; III, Revistas eruditas que tratan del español de América; IV, Estudios sobre el español de América en general; y V, Estudios sobre el español americano, por naciones. Una lista de abreviaturas y un índice completan el libro.

Las dos divisiones más importantes del libro son la IV y la V, ya que contienen más de 1,000 de las anotaciones bibliográficas. Los títulos de la división IV se subdividen como sigue: A. Estudios generales; B. Estudios generales de aspectos específicos (lexicografía y semántica, morfología y sintaxis, ortografía y fonética); y C. Americanismos (diccionarios y vocabularios, estudios de palabras individuales). En la división V el ordenamiento se efectúa en razón de los países y, con cada país, los títulos se dividen en: A. General; B. Diccionarios y vocabularios; C. Palabras individuales; D. Influencias de otros idiomas; y E. Flora y fauna. Con gran placer hemos notado la inclusión de los Estados Unidos dentro de las naciones de habla española en el Nuevo Mundo. Nuestros ciudadanos hispanoparlantes de la Florida, la Luisiana, Texas, Nuevo México, Colorado, Arizona y California son importantes no sólo por lo numerosos, sino por el aspecto lingüístico de su habla, que le ofrece campos fértiles y asequibles al investigador norteamericano.

Hemos tenido la ocasión de leer la reseña que uno de los editores consejeros, el señor profesor Alonso, ha hecho de esta publicación (*Revista de Filología Hispánica,* IV, 1, pp. 85-86). Son acertadas hasta cierto punto sus opiniones, pero parte de su crítica nos parece injusta. Nos permitimos aclarar nuestra opinión.

El señor Alonso alaba así la obra de la señorita Nichols: "Miss Nichols ha resultado una bibliógrafa inteligente e incansable. Ha reunido en su libro el mayor número de títulos sobre la materia hasta el día; todos los trabajos de importancia, extensos o breves, están aquí; la reproducción de los sumarios tiene un inestimable valor informativo; la distribución por secciones, aunque en toda distribución hay conflictos de ordenación, es sencilla, sistemática, muy práctica; el índice de autores completa la perfección de este desde hoy imprescindible instrumento de consulta." (p. 85.) Con todo esto nos hallamos completamente de acuerdo.

Después de externar tal juicio, el señor Alonso pasa a discutir si el libro es de veras una *guía*. En su opinión la obra no lo es, porque la autora "no estaba preparada para *guiar* en esta materia a los investigadores principiantes, porque... no es lingüista". (p. 86.) Ahora bien, no nos sentimos capaces de imaginar cuáles eran las intenciones del Comité del doctor Haring, pero nos parece que el grupo consejero (conocidos lingüistas todos — Alonso, Keniston y Navarro Tomás) fué nombrado precisamente para proporcionar a la autora los consejos técnicos que es posible ella no tuviera. El papel de la señorita Nichols dentro del plan de la obra debió de haber sido la acumulación de fichas bibliográficas, el análisis de éstas y su presentación metódica y clara. Es patente que la autora ha sabido cumplir. Esto nos consta no sólo por las palabras del señor Alonso, sino también por nuestro propio examen del libro. Por eso si el libro no guía a nadie —lo cual no nos parece cierto— la culpa no es de la señorita Nichols, sino del comité consejero de lingüistas. En la presente nota nos limitaremos a hacer unos cuantos comentarios generales sobre la obra en total, para poder dar cuanto antes una serie extensa de correcciones, modificaciones e indicaciones para una edición posterior. La última parte de la nota, que aparece como artículo bibliográfico, contiene títulos omitidos por la señorita Nichols.

El gran valor de la publicación salta a la vista desde luego. Se ha sentido agudamente la necesidad de una obra como ésta desde 1940, año en que aparecieron las excelentes, aunque parciales, bibliografías de Rodolfo Oroz *(Bibliografía del español en Chile)* y Guillermo Rojas Carrasco *(Filología chilena)*. Quienes nos hallamos interesados en la lingüística hispanoamericana podemos felicitarnos de que la señorita Nichols haya querido preparar este volumen. Aunque la autora no pretende ser lingüista, puede reclamar su auténtico derecho a la pericia en la investigación bibliográfica y al método en la investigación. Tiene ya una lista impresionante de estudios bibliográficos y la presente obra sencillamente extiende sus primeros y encomiables esfuerzos. La experiencia obtenida en investigaciones bibliográficas anteriores, aunada a una aptitud natural para el trabajo cuidadoso, hacen de la citada guía bibliográfica una obra de absoluta confianza. Los editores consultivos —lingüistas reconocidos todos ellos— proporcionaron las recomendaciones técnicas. La valiosa contribución del señor profesor Amado Alonso se ve en casi cada página, a través de sus admirables apreciaciones críticas de los

XUM

estudios anotados. La división I de la obra, Organizaciones filológicas oficiales, ofrece en forma conveniente mucha valiosa información histórica y bibliográfica referente al establecimiento y la suerte de las academias de la lengua existentes en el Nuevo Mundo. En tal división nos enteramos del trabajo de cuatro importantes institutos filológicos, los de Lima, México, Montevideo y, especialmente, el de Buenos Aires. En el caso del último instituto no solamente se describe el trabajo realizado en el pasado y sus publicaciones, sino que se esbozan planes para el futuro.

En las demás divisiones del libro la forma de fijar una anotación —todas llevan números individuales— es como sigue: autor, título, fecha, lugar, número de páginas y contra-referencias a otros títulos o artículos. Bajo tales informaciones generalmente aparece en tipo menor un análisis del contenido, una lista de vocablos discutidos individualmente, citas oportunas acerca del valor de la obra, por Amado Alonso y otros lingüistas, y otras modalidades de ayuda para los investigadores. La información bibliográfica es suficiente y los comentarios críticos, como ya hemos asentado, son valiosísimos. Una crítica adversa de menor importancia es posible si consideramos la forma en que la señorita Nichols da el número de páginas de los libros que menciona. Es difícil saber qué criterio siguió, puesto que es evidente que no se guió por la práctica bibliotecaria aceptada, que consiste en anotar las páginas numeradas y después dar el número de hojas adicionales no numeradas. Algunas veces anota una hoja final como página numerada (235, 279, 280, 428, *et al.*) y otras veces no (174, 254, 654, 795, *et al.*).

Adiciones y correcciones

En esta parte ofrecemos, con el número de la anotación bibliográfica a que nos referimos, las adiciones y correcciones que juzgamos necesarias en ediciones futuras de la obra. Los números indican la ficha bibliográfica a que nos referimos.

158. La publicación de la *RFE* no cesó con la fecha 1936. Salió al menos un número en 1937. *160.* La publicación de la *ZRP* tampoco terminó. Su fecha debe aparecer así: 1877-. *171. españnol* debe ser *español*. *174.* Es el tomo segundo de la *Biblioteca aldeana*. *181.* También esta obra aparece en publicación aparte: Buenos Ai-

res, 1927; 47 p. *196.* "El castellano en América" (pp. 49-69) debe ser "La lengua castellana". *206.* La lengua de la bibliografía es el inglés y, por eso, las palabras "reproducido en" deben estar en esa lengua. *209.* Publicación aparte: Santiago de Chile, 1915; 38 p. En la sección "Orthography", de la página 24, columna segunda, renglón 17, "Repertorio americana" debe ser "R. americano". *248.* Creemos que hubiera sido mejor usar los nombres de los tres autores en vez de agruparlos así bajo el título común de sus discursos. *260. heteradoxa* debe ser *heterodoxa. 269.* El nombre de la institución varía mucho. En el caso de algunas de estas publicaciones *(269, 270* y *272)* es Real Academia Española. En *271* es Academia Española. *270.* El comentario sobre la conversión de la fecha de la edición no debe estar en español, puesto que no forma parte del título de la obra. Si se quiere agregar tal comentario debe aparecer en inglés, la lengua de la bibliografía. *273.* ¿Por qué dar en esta anotación los números romanos de la paginación y no en los otros casos? El número arábigo "14" de la cita aparece "xiv" en el original. *275.* Véase *273.* La obra tiene 1746 pp. y no 1752 pp. *284.* El volumen I apareció en 1880. *286.* Aquí debe hacerse referencia al número *758. 310.* Este estudio forma parte de *Folklore argentino* del señor Lehmann-Nitsche publicado en Buenos Aires, 1915-17; cinco tomos en un volumen, que son: I, Adivinanzas rioplatenses; II, El retajo; III, El Chambergo; IV, La bota de potro; y V, Santos Vega. *315.* La primera edición de esta obra tiene otro título: *Diccionario de americanismos, con un índice científico de fauna y flora.* Este índice científico, que no está en la segunda edición, es de gran valor. *382. der* debe ser *den. 396.* Las palabras "Tres artículos seriados en *La Nación",* deben estar en inglés, la lengua de la bibliografía. *405.* Primera edición: Buenos Aires, 1928; 189 pp. *408.* Todo el comentario que va entre paréntesis debe estar en inglés, la lengua de la bibliografía. *425.* Publicación aparte: Buenos Aires, 1917; 16 pp. *446. Argentina* debe ser *Argentine. 448.* El título correcto es: *Los nuevos derroteros,* etc. El libro tiene 376 pp. *491.* La segunda edición: Buenos Aires, 1924; 108 pp. *493.* La segunda edición: Buenos Aires, 1923; 100 pp. *558.* El lugar de publicación es *Hamburg* y no *Hamburgo* y la organización que publica la obra es *Seminar für romanische Sprachen und Kultur. 603.* Publicación aparte: Santiago de Chile, 1914; 21 pp. *617. Lexicología* debe ser *Lexicolojía. 631.* También aparece en *Homenaje a Cervantes,* publicación de la

XUM

Academia chilena. Santiago de Chile, 1916; 92 pp. *641.* El título completo es: *Las aventuras del roto Juan García; epopeyas nacionales contadas en versos criollos. 653. La vida agrícola de Ultra-Maule* debe ser *la vida agrícola en Ultra-Maule. 720. origen* debe ser: *orijen.* Publicación aparte: Santiago de Chile, 1902; 69 pp. *728. indígenas* debe ser: *indíjenas.* El anexo segundo de esta obra (sin lugar y sin año, 8 pp.) es muy importante, por ser la respuesta de Lenz a una reseña muy poco favorable del primer tomo del *Diccionario etimológico.* En su respuesta, Lenz da sus ideas sobre la importancia de la dialectología. *731.* Las palabras "Tirada aparte" deben ser o *Reprint* o *Sonderabzug aus,* puesto que el lenguaje del título original es el alemán y el de la bibliografía es el inglés. *732.* ¿A qué obra de Rojas Carrasco se refiere? Hay dos: *698* y *149. 743.* La obra tiene 183 pp. con 2 hojas. *749. CXVII* debe ser *CXLVII. 757.* Las otras ediciones de esta obra clásica son: segunda, Bogotá, 1876, 527 pp.; tercera, Bogotá, 1881, 620 pp.; cuarta, Chartres, 1885, 570 pp.; sexta, París, 1914, 713 pp. *760.* De los *Estudios críticos* hay una edición más reciente: Madrid, 1918; 293 pp., con prólogo de Antonio Gómez Restrepo. *761. conexción* debe ser *conexión. 772. Eustacio* debe ser *Eustasio. 780.* La obra tiene 376 pp. en vez de 370 pp. *821.* La fecha de publicación es 1928 en vez de 1936. Tiene 422 pp. y es sólo el primer tomo de la obra. *849.* La fecha debe ser 1931 y no 1930. *857.* La segunda edición es de Guayaquil, 1922; 198 pp. *884.* El título exacto de este estudio es: *Bemerkungen über die Spanische Sprache in Guatemala.* Debe añadirse que la versión de *MLN* de 1893 está en inglés. *911.* La obra tiene 41 pp. *935.* El título original de la obra es: *Das Spanisch der Mexikaner. 970.* Hay que añadir que en esta obra el nombre del autor es Ricardo del Castillo y no Darío Rubio. *972.* Hay una edición corregida y aumentada: México, 1940; 2 tomos (I, 338 pp. y II, 280 pp. con 3 hojas). *979. Tirado* debe ser *Tirada.* Añádase una referencia al número *954. 991. nahuatl* debe ser *náhuatl. 993.* El título de la obra es: *Catálogo de las principales,* etc. En vez de *Impreso con el Catálogo de Mendoza. México, 1872,* sería más claro escribir "Pages 57-75 of *Apuntes para un catálogo razonado* ... by Eufemio Mendoza. See 1003". *1003. mejicanas* debe ser *mexicanas; Méjico* debe ser: *México.* Así están en el original. Si se respeta la ortografía de algunos autores *(cf. 991, 994, 983, et al.),* debe respetarse la de todos. No hay referencia en el análisis al número *993.*

Debe haberla porque el verdadero autor del *Catálogo* que aparece en las páginas 57-75 es Crescencio Carrillo. *1006.* La segunda edición es incompleta. Sólo apareció aproximadamente la mitad de la obra. *1009.* La obra aparece en las páginas 58-67 y no en 56-67. *1011.* La fecha debe ser 1930 en vez de 1932. *1012. Tabasco en la* debe ser *Tabasco de la. 1025.* Hay una edición excelente de las obras completas de este autor: México, 1903-1904; 5 tomos. *1030.* El título completo es: *Sinopsis toponímica nahoa del Distrito Federal. 1042* y *1052.* Repetición innecesaria. Serviría muy bien una referencia. *1112. paremiológico portorriqueño* debe ser *paremiología portorriqueña. 1137.* La paginación del artículo en *PMLA* es 706-753 y en los *Hispanic Studies* es 1-46. *1138.* Aunque la señorita Nichols da el título exactamente como lo tiene el libro mismo, es interesante notar que la acentuación del nombre del pueblecito nuevomejicano es aguda y, por lo tanto, debe escribirse así: Chililí.

El índice está hecho con cuidado y, con contadas excepciones, es satisfactorio. No es posible, por ejemplo, encontrar, consultándolo, las academias e institutos, los seudónimos y los nombres verdaderos de los autores, los artículos anónimos, ni ninguna de las revistas y boletines. Hay, en efecto, aproximadamente setenta anotaciones de la bibliografía que no pueden encontrarse por medio del índice, v. g.: *10, 11, 17, 18, 350, 544, et al.* Sugerimos para una futura edición un *Index verborum* para que un investigador pueda encontrar rápidamente todas las discusiones disponibles de determinada palabra o serie de palabras.

Las siguientes anotaciones representan: (1) referencias omitidas del índice; o (2) adiciones y correcciones necesarias: Academia cubana *30;* Academia española, Real *156;* Arona, Juan de *seudónimo de* Pedro Paz Soldán y Unánue; Amunátegui Reyes, M. L. *añádanse 233, 599, 642;* Biblioteca de dialectología hispanoamericana *131;* Castillo, Ricardo del *seudónimo de* Darío Rubio; Cavada *añádase 613;* Dávila Garibi *983-995* debe ser D. G. *983, 984, 994, 995;* Díaz Salazar *seudónimo de* Miguel Toledano; "Filólogo", *529;* J. *926;* J. E. G. *942;* "Gil Blas" *seudónimo de* Anselmo Fletes Bolaño; Guzmán Blanco — si se incluye a este autor debe aparecer también José María Rojas; Lentzner — el nombre de Lentzner debe ser siempre Karl y nunca Carlos (véase *311*); Molina y Vedia de Bastianini, Delfina *157*; Morales, P. Raimundo — ¿por qué poner el título de P. a este autor (en *326, 624* y no en *732*) y no a muchos otros

XUM

religiosos (v. g.: *692* y *701*) contenidos en la bibliografía?; Obando, Luis de *seudónimo de* José Velásquez García; Rossi, Vicente *439;* Salesiano, un *797;* Suárez, Constantino tiene el seudónimo de "El Español ito"; Storni, Julio S. *581;* Wast, Hugo *seudónimo de* Martínez Zuviría; Zerolo, Elías *153.*

En el artículo bibliográfico que sigue inmediatamente a esta nota ofrecemos algunos títulos omitidos por la señorita Nichols. Hacemos esto movidos por el deseo de ayudar a la autora en la preparación de la próxima edición de su sobresaliente obra.

LAWRENCE B. KIDDLE,
Universidad de Tulane.

Bibliografía Adicional para la Obra de la señorita Nichols

Esta bibliografía, que es parte de la nota precedente, no incluye estudios cuya fecha de publicación pasa de 1941, año en que apareció la bibliografía de la señorita Nichols. Por el hecho de ofrecer tan pocos títulos no conservamos el orden seguido por ella, excepto en el caso de las divisiones generales. Dentro de éstas presentamos las anotaciones en orden alfabético, sin más clasificación. Cuando hacemos referencia a un número, éste ha de entenderse como el número de una anotación en la bibliografía de la señorita Nichols.

REVISTAS ERUDITAS

1. *Revista de Estudios Hispánicos* (Nueva York; Río Piedras, P. R.; Madrid, 1928-1929).

   Cada número de los seis publicados trae una sección bibliográfica titulada "Lengua". Esta sección tiene tres divisiones, a saber: *Lenguas indias; Gramática castellana;* y *Lexicografía y Dialectología.*

2. *Revista Hispánica Moderna.* (Nueva York, 1934-).

   En cada número publicado hay una sección bibliográfica, de la cual una división es *Lengua* con subdivisiones de *Lenguas indígenas* y *Español.*

XUM

EL ESPAÑOL AMERICANO. ESTUDIOS GENERALES

3. Armas, Juan Ignacio de
Orijenes del lenguaje criollo. 2ª ed. corregida i aumentada. La Habana, 1882, 97 p.
(Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico, Venezuela, Colombia i en alguna parte de Centro América).

4. Batres Jáuregui, Antonio
El castellano en América.
Guatemala, 1904, 286 p.

5. Beinhauer, Werner
Spanische Umgangssprache.
Berlin - Bonn, 1930, 268 p.

6. Bertoni, Moisés Santiago
Influencia de la lengua guaraní en Sudamérica y Antillas.
Asunción, 1916.

7. Bliss, G. S.
Pronóstico del tiempo con una introducción al estudio de la atmósfera y un glosario de términos meteorológicos.
Brooklyn, N. Y., 1941, 120 p.
El *Glosario de términos meteorológicos* (pp. 83-120), se divide en dos partes: A. *Términos técnicos,* pp. 83-113 y B. *Términos familiares,* pp. 113-120.

8. Braue, Alice
Beiträge zur Satzgestaltung der spanischen Umgangssprache.
Hamburg, 1931, 123 p.
(Hamburger Studien zur Volstum und Kultur der Romanen, 7).

9. Henríquez Ureña, Pedro
"El descontento y la promesa; en busca de nuestra expresión". *Boletín de la Biblioteca Nacional de Ecuador,* Quito, nueva serie, Núm. 9, 125-138.

10. Lillo, Samuel A.
Las academias hispanoamericanas y el mantenimiento de la unidad del castellano. Discurso de ingreso en la Academia Chilena.
Santiago de Chile, 1929, 51 p.

11. Lugones, Leopoldo
"La lengua que hablamos".
La Nación, Buenos Aires. 28 agosto 1927. (Véase *184*).

12. Méndez Bejarano, M.
Conversación familiar acerca de la prosodia española en Castilla, Andalucía y Ultramar.
Alcalá de Henares, 1927, 27 p.

13. Menéndez Pidal, Ramón
Manual de gramática histórica española. Sexta edición corregida y aumentada.
Madrid, 1941, 369 p.
Otras ediciones: Primera, Madrid, 1904, 233 p.; Segunda, M., 1905; Tercera, M., 1914, 269 p.; Cuarta, M., 1918, 299 p.; Quinta, M., 1925, 325 p.

14. Nelson, Ernesto
The Spanish American Reader.
New York, 1916, 367 p.

ESTUDIOS GENERALES DE ASPECTOS ESPECÍFICOS

Lexicografía y semántica

15. Mahn, Karl August Friedrich
Etymologische Untersuchungen auf dem Gebiete der Romanischen Sprachen.
Berlin, 1855, 192 p.

16. Méndez Pereira, Octavio
Significado peyorativo de los nombres formados con terminaciones que presentan la letra u. Ensayo filológico.
Santiago de Chile, 1912, 70 p.

XUM

17. Monner Sans, Ricardo
Asnología - Vocabulario y refranero.
Buenos Aires, 1921, 96 p.

18. ———.
Can y perro.
Buenos Aires, 1919, 8 p.

19. ———.
El neologismo.
Buenos Aires, 1906, 22 p.

20. ———.
La religión en el idioma; ensayo paremiológico.
Buenos Aires, 1899, 253 p.

21. ———.
Perrología. El perro a través del diccionario y del refranero.
Buenos Aires, 1923, 168 p.

Ortografía

22. Amunátegui Reyes, M. L.
Ortografía razonada.
Santiago de Chile, 1926, 63 p.

23. ———.
Uso de la G i de la J. Representación hecha ante la Real Academia Española.
Santiago de Chile, 1920, 13 p.

24. Cabezón, Carlos
Libros, folletos y artículos impresos con ortografía rrazional.
Killota (Chile), 1909, 31 p.

25. ———.
Notas sobre la reforma ortográfiqa por . . .
Santiago de Chile, 1892, 67 p.

26. García de San Vicente, Nicolás
Ortografía española acomodada a la pronunciación megicana, puesta en verso e ilustrada con muchas reglas nuevas.
Mégico, 1853, 104 p.

Kabezón, Kárlos *véase* Cabezón, Carlos.

27. Llaverías, Federico

Breves apuntes sobre ortografía castellana.
Camagüey, 1907, 61 p.

Qabezón, Qárlos *véase* Cabezón, Carlos.

Fonética

28. Lenz, Rodolfo
"Necesidad de celebrar una conferencia fonética internacional para la adopción de un alfabeto fonético universal. Discurso leído en la sesión del IV Congreso de Ciencias Naturales y Antropológicas". *Revista Chilena de Historia Natural*, XIII, 1909, 25-32.

AMERICANISMOS

Diccionarios y vocabularios

29. Costa Alvarez, Arturo
El diccionario ideológico de la lengua.
Buenos Aires, 1927.

30. Cuervo, Rufino José
Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana.
París, 1886-93, 2 tomos: I A-B; II C-D.

31. Lenz, Rodolfo
Problemas del diccionario castellano en América.
Buenos Aires, 1927, 47 p.

32. Retortillo y Tornos, Alfonso
Diccionario histórico-popular hispanoamericano.
Madrid, s. a., 580 p.

33. Rodríguez-Navas, M.
Diccionario manual de la lengua española. Contiene todas las voces corrientes y familiares en España, en las Repúblicas Hispanoamericanas y en Filipinas, y, además, las palabras técnicas usuales de Ciencias, Artes e Industrias, o sea todos los artículos comprendidos en el Diccionario de la Real Academia y veinticinco mil voces más.
Madrid, s. a., 1693 p.

34. Vergara Martín, Gabriel
Diccionario de frases, adagios, proverbios, modismos, locuciones y frases proverbiales que se emplean en la América española o que se refieren a ella.
Madrid, 1929, 149 p.

35. ———.
Diccionario hispanoamericano de voces sinónimas y análogas.
Madrid, 1930, 285 p.

36. Vizuete, Pelayo (redactor en jefe)
Diccionario tecnológico hispanoamericano. Redactado por la Unión Internacional Hispanoamericana de Bibliografía y Tecnología Científicas.
Madrid, 1926.

Toponimia

37. Pector, Désiré
Considérations sur quelques noms indigènes de localités de l'Isthme Centre-Américain.
Paris, 1892, 23 p.

38. Vergara Martín, Gabriel
Diccionario etnográfico americano, contiene las denominaciones de gran número de naciones, tribus y pueblos de indios; los patronímicos de los naturales de los estados americanos y de los de algunas comarcas, regiones, provincias y localidades de ellos, y los nombres particulares con que se designan en distintos estados los indígenas y los extranjeros, según su clase y condición.
Madrid, 1922, 246 p.

SECCIONES NACIONALES

Argentina

39. Borges, J. L.
"El idioma de los argentinos".
La Prensa, Buenos Aires, 24 septiembre 1927.
(Véase *403*).

40. Capdevila, Arturo
"El tú y el vos en América".
La Prensa, Buenos Aires, 20 febrero 1927.
(Véase *405*).

41. ———.
"La prodigiosa y díscola ciudad del idioma común".
La Prensa, Buenos Aires, 12 junio 1927.
(Véase *405*).

42. Castro, Américo
"En torno al posible idioma argentino".
La Nación, Buenos Aires, 18 septiembre 1927.

43. ———.
"¿Por qué desean ciertos argentinos una lengua nacional?"
El Sol, Madrid, 22 y 25 de septiembre 1927.

44. Costa Alvarez, Arturo
"La obra de Monner Sans en nuestra lengua".
Nosotros, 1927, LVI, 350-356.

45. Ghiraldo, A.
"La utopía de un idioma propio".
El Sol, Madrid, 25 agosto 1927.
("Españolidad" y "argentinidad". Una encuesta de "crítica").

46. Lehmann-Nitsche, Roberto
"El idioma chechehet (Pampa Bonaerense). Nombres propios".
Revista del Museo de La Plata, XXXII, 277-291.

47. Lehmann - Nitsch, Roberto
"Etimologías españolas: gaucho".
La Prensa, Buenos Aires, 6 febrero 1927.

48. Leguizamón, Martiniano
El origen de las boleadoras y el lazo.
Buenos Aires, 1919, 53 p.
(Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras. Sección Antropología, Núm. 19. Etnografía del Plata).

49. Lorenzo, T.
"Los nuevos horizontes del idioma".
La Nación, Buenos Aires, 13 noviembre 1927.
(Véase *419*).

50. Maldones, Estanislao
Los hombres venidos del norte. Traducción quechua. Estudio a propósito de los nombres catamarqueños "Sumalao", "Pilciao", "Fiambola", "Amanao", "Colalao" y el americano "Los Andes".
Catamarca, 1911, 36 p.

51. Pascual Ramírez, Pedro
Los Huarpes. Etimologías de las palabras usadas por el pueblo.
Buenos Aires, 1938, 244 p.

52. Ragucci, Rodolfo
Palabras enfermas y bárbaras.
Rosario, 1941, 247 p.

COLOMBIA

53. Lanao, Manuel E.
Apuntaciones críticas sobre el idioma castellano. Provincialismos de Riohacha.
Santa Marta, 1920.

54. Marroquín y Osorio, José Manuel
Discursos académicos y otros escritos sobre filología y corrección del lenguaje.
Bogotá, 1929, 255 p.

55. Pérez Arbeláez, Enrique
Plantas medicinales de Colombia.
Bogotá, 1937, 295 p.

COSTA RICA

56. Bolívar Coronado, Rafael
Parnaso costarricense. Selección esmerada de los mejores poetas de Costa Rica, por ...
Barcelona, 1921, 199 p.
Vocablos costarricenses, pp. 187-199.

57. Noriega, Félix
Diccionario geográfico de Costa Rica.
San José, 1904, 247 p. (Segunda edición: San José, 1923, 274 p.)

58. Pittier de Fábrega, Henri François
Nombres geográficos de Costa Rica I Talamanca (primera contribución).
San José, 1895, 46 p.

59. Quesada S., Napoleón
Lecciones de gramática castellana.
San José, 1935, 412 p. (Tercera edición).
(Contiene frecuentes alusiones al uso costarricense).

60. Sotela, Rogelio
Palabras y locuciones mal empleadas en Costa Rica. (Complemento gramatical de los programas de castellano).
San José, 1928, 69 p. (Tercera edición: San José, 1941).

61. Standley, Paul C.
Flora of Costa Rica.
Chicago, 1937, 2 tomos.

CUBA

62. Marinello Vidaurreta, J.
"Un guacalito de cubanismos".
Archivos del Folklore Cubano, 1927, II, 363-368; 1928, III, 21-26.

63. Perdomo, José P.
Léxico tabacalero cubano.
La Habana, 1940.

64. Portell Vilá, Herminio
"Nomenclatura monetaria cubana".
Archivos del Folklore Cubano, 1927, II, 393-394.

65. Roig y Mesa, Juan Tomás
Diccionario botánico de nombres vulgares cubanos.
La Habana, 1928, 3 tomos.

66. Toor, Frances
Spanish for your Mexican and Cuban visits.
Mexico, 1941, 251 p.

CHILE

67. Bañados, Guillermo M.
Apuntes para un diccionario marítimo militar chileno.
Santiago, 1923, 287 p.

68. Latorre, Mariano
La literatura de Chile.
Buenos Aires, 1941, 206 p.

69. Laval Alvear, Ramón A.
"Del latín en el folklore chileno".
Anales de la Universidad de Chile, 1909, pp. 931-952.
"Un arsenal de frases, refranes, versos, anécdotas, etc., en que se encuentran vestigios de un latín casi siempre inventado y divertido". Rojas Carrasco (*Filología chilena*, 264).

70. Laval Alvear, Ramón A.
Paremiología chilena.
Santiago, 1923, 96 p. (Segunda edición: Santiago, 1928, 95 p.)

71. Lenz, Rodolfo
"Influencia de la cultura indígena en el pueblo chileno".
Trabajo presentado al VIII Congreso general chileno celebrado en Temuco del 12 al 23 de febrero de 1913.

72. ———.
La oración y sus partes. Estudios de gramática general y castellana.
Madrid, 1920, 545 p. (Segunda edición: Madrid, 1925, 558 p.; Tercera edición: Madrid, 1935, 570 p.)
(Contiene muchas referencias al español de Chile).

73. Paulsen, Fernando
Reparos de reparos, o sea lijero examen de los Reparos al Diccionario de Chilenismos de don Zorobabel Rodríguez, por don Fidelis P. del Solar.
Santiago, 1876, 35 p.
(Véanse 697 y 706).

74. Reed, Edwin C.
"Catálogo de las aves chilenas".
Anales de la Universidad de Chile, XCIII, pp. 197-213.

75. ———.
"Catálogo de los peces chilenos".
Anales de la Universidad de Chile, XCVIII, pp. 653-673.

76. Ruiz, Hipólito
Florae peruvianae, et chilensis prodomus; sive, novarum generum plantarum peruvianarum, et chilensium descriptiones, et icones, ... Ed. 2.
Roma, 1797, 151 p.

ECUADOR

77. Cordero, Luis
Enumeración botánica de las principales plantas, así útiles como nocivas, indígenas o aclimatadas, que se dan en las provincias del Azuay y de Cañar de la República del Ecuador.
Cuenca, 1911, 304 p.

78. Cordero Palacios, Alfonso
Léxico de vulgarismos azuayos.
Ecuador, 1928.

ESTADOS UNIDOS

79. Bailey, Florence M.
Birds of New Mexico.
Washington, D. C., 1928, 807 p.

80. Bailey, Vernon
"Life Zones and Crop Zones of New Mexico".
North American Fauna, No. 53. United States Biological Survey.
Washington, D. C., 1913, 100 p.

81. ———.
"Mammals of New Mexico".
North American Fauna, No. 53. United States Biological Survey.
Washington, D. C., 1913, 412 p.

82. Barnes, W. C.
Arizona Place Names.
Tucson, 1935, 503 p.

83. Espinosa, Aurelio Macedonio
"Speech Mixture in New Mexico".
The Pacific Ocean in History.
New York, 1917, pp. 408-428.

84. Fortier, Alcée
"The isleños of Louisiana" en
Louisiana Studies.
New Orleans, 1894, pp. 194-210.

85. Kiddle, Lawrence B.
"Los nombres del pavo en el dialecto nuevomejicano".
Hispania, 1941, XXIV, 2; pp. 213-216.

86. Wooton, Elmer O. and Standley, Paul Carpenter
Flora of New Mexico.
Washington, D. C., 1915, 794 p.

GUATEMALA

87. Fuentes y Guzmán, Francisco Antonio de
"Flora de Guatemala".
Anales de la Sociedad de Geografía e Historia, IX, 3, pp. 370-374.

88. Morescier, Alfredo
El último maya. Príncipe Kiché.
Guatemala, 1936, 210 p.
(Vocabulario, pp. 204-210).

89. Roque, José María
"Flora médica guatemalteca".
Anales de la Sociedad de Geografía e Historia, II, 2, pp. 198-207.

HONDURAS

90. Schuller, Rodolfo R.
Maya-K'icé Studien. I Der Name lenca. Nebst einigen Bemerkungen über verschiedene geographische Ortsnamen von Honduras, Mittelamerika.
Separat-abdruck aus: *Internationales Archiv für Etnografie,* Bd. 30, Heft 4-5, pp. 95-118.

91. Standley, Paul Carpenter.
Flora of the Lancetilla Valley, Honduras.
Chicago, 1931, 418 p.

92. Tobías Rosa, J. M.
Flora y fauna santabarbarense.
Tegucigalpa, 1918, 73 p.

MEXICO

93. Amador, Elías
Nombres indígenas todavía en uso en el Estado de Zacatecas.
Zacatecas, 1897, 66 p.

94 Anónimo
"Noticia sobre la lengua maya; origen de los nombres de algunas ciudades de Yucatán".
El Nuevo Yucatán, Mérida, 1º febrero 1926, p. 42.

95. ———.
Suma de visitas de pueblos por orden alfabético.
Ms. 2,800 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Anónimo de la mitad del siglo XVI.
Madrid, 1905, 332 p.

96. Asiain, Lamberto
División municipal y prontuario geográfico de la República Mexicana.
México, 1908, 390 p.
(La parte III da los nombres de lugar con su sentido en los dialectos locales).

97. Atl, Dr. (seudónimo de Gerardo Murillo)
Las artes populares, segunda edición.
México, 1922, 2 vols. (293 p. y 292 p.)
(Terminología charrera, pp. 243-260 del vol. II).

98. Azuela, Mariano
Los de abajo.
New York, 1939, 181 p.

(Texto escolar preparado por J. E. Englekirk y L. B. Kiddle y destinado al uso de los estudiantes de español en los colegios y universidades angloparlantes).
Notes on the Language of Los de abajo, pp. xlix-li.
Vocabulary, pp. 125-181.

99. Blake, S. F.
"A flora of Mexico".
Science, vol. 74, Núm. 1923 (Nov. 6, 1931).

100. Bolio Ontiveros, Edmundo
Mayismos, barbarismos y provincialismos yucatecos.
Mérida, 1931, 55 p.

101. Carreño, Alberto María.
La lengua castellana en México.
México, 1925.

102. Castañeda, Alfonso Manuel
"La flora del Estado de Jalisco".
Boletín de la Junta Auxiliar jalisciense de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística. Núm. 5, octubre 1933.

103. Códice Martínez Gracida
Códice mixteco. Lienzo de Zacatepec publicado por el Dr. Antonio Peñafiel.
México, 1900.
Nombres geográficos de México-Jamiltepec.

104. García Conde, Angel
"Etimología geográfica nacional".
Investigaciones lingüísticas, II, núms. 3-4, pp. 335-339 (julio-octubre 1934).

105. Ibarra de Anda, F.
Geonimia indígena mexicana.
México, 1932, 114 p.

106. Inurreta, José Luis
Cosas de mi pueblo. Bocetos de costumbres populares del Estado de Tabasco.

XUM

México, 1924, 111 p.
(Vocabulario de los regionalismos que figuran en este libro, pp. 105-111).

107. Levy, Bernard
Present Day Spanish.
New York, 1940, 360 p. (Segunda edición: New York, 1941, 376 p.)
(Glossary of Mexicanisms, pp. 282-287).

108. Martínez Cantón, Eduardo
Etimología de las palabras con que son conocidos algunos puntos geográficos mayas apuntados de acuerdo con los vocabularios mayas.
Extracto de "*Yucatán fotográfico*", junio, 1929, 15 p.

109. O'Gorman, Edmundo
Breve historia de las divisiones territoriales; aportación a la historia de la geografía de México.
México, 1937, 261 p.
Indice de nombres geográficos, pp. 221-234.

110. Olaguíbel, Manuel de
La ciudad de México y el Distrito Federal. Toponimia azteca.
Toluca, 1898, 121 p.

111. ———.
Onomatología del Estado de México, comprendiendo cuatro idiomas: mexicano, otomí, mazahua y tarasco. Con un apéndice relativo a historia, arqueología y a la flora y a la fauna del Estado.
Toluca, 1894, 210 p.

112. Peñafiel, Antonio
Nomenclatura de México.
México, 1897. En dos partes: 1ª parte, 224 p.; 2ª parte, diccionario, 336 p.

113. Pierce, Frank Cushman
Colloquial and Idiomatic Mexican.
Brownsville, Texas, 1916, 64 p.

114. Rosa, Agustín de la
Aztec Place-Names; their meaning and mode of composition. Translated from the Spanish of Padre Agustín de la Rosa and Dr. Antonio Peñafiel by Frederick Starr.
Chicago, 1895, 12 p.

115. Roviroso, José Narciso
Nombres geográficos del Estado de Tabasco o datos para un diccionario etimológico tabasqueño-chiapaneco.
México, 1888, 36 p.

116. Santamaría, Francisco J. y Domínguez, Rafael
Ensayos críticos de lenguaje.
México, 1940, 302 p.

117. Secretaría de Agricultura y Fomento de México.
Catálogo alfabético de nombres vulgares y científicos de plantas que existen en México.
México, 1923.

118. Secretaría de la Economía Nacional. Departamento del Petróleo.
Vocabulario inglés-español de la industria petrolera.
México, 1939, 65 p.

119. Seler, Eduard
Altmexikanische Studien.
Berlin, 1890, 188 p.

120. ———.
Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach- und Alterthumskunde.
Berlin, 1902-1923, 5 vols.
(Hay un *Wort- und Sachregister zum ersten, zweiten und dritten Bände* de esta publicación. Berlín, 1914, 370 p.)

121. Sessé, Martín
Flora mexicana a Martino Sesse et Josepho Marianno Mociño exarata.
México, 1894. Ed. 2, 240 p. (1ª edición: México, 1887).

122. Standley, Paul Carpenter
Flora of Yucatán.
Chicago, 1930, 492 p.

123. Staub, Walther
"Zur Kenntnis der Indianischen Ortsnamen in der Huaxteca (Ost-Mexiko)".
Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin, 1924, pp. 215-234.

NICARAGUA

124. Barreto, Mariano
Idioma y letras.
León de Nicaragua, 1902-1904, 2 vols.

PERU

125. Palomino Araña, Heli
Tablas ortográficas, metodología y puntuación.
Lima, Perú, 1938.

126. Romero, Fernando
12 novelas de la selva.
Lima, 1934, 147 p.
(Vocabularios: pp. 55-56; 61-62; 68; 73-74; 81-82; 88; 101; 113; 120-121; 133-135; 146-147).

127. Ruiz, Hipólito
Véase el número 76 de esta bibliografía.

PUERTO RICO

128. Stahl, Agustín
Estudios sobre la flora de Puerto Rico. Segunda edición.
San Juan, 1936-1937, 3 vols.

REPUBLICA DOMINICANA

129. Jiménez, Ramón Emilio
Del lenguaje dominicano.

Ciudad Trujillo, 1941.
(Publicación núm. 3. Academia Dominicana de la Lengua).

130. Patín Maceo, Manuel A.
"Americanismos en el lenguaje dominicano".
Anales de la Universidad de Santo Domingo, IV, fascs. III-IV, pp. 409-423, julio-diciembre 1940.

SALVADOR, EL

131. Barberena, Santiago Ignacio
"Estudios de toponimia salvadoreña".
Repertorio salvadoreño, VII, núms. 3-4, pp. 110-122; 159-165; noviembre-diciembre 1892.

132. García, Miguel Angel
Diccionario histórico-enciclopédico de la República de El Salvador.
San Salvador, 1928-1929, 3 vols.

133. Ministerio de Instrucción Pública.
Flora salvadoreña.
San Salvador, 1926, 5 vols.
(Contiene 500 ilustraciones de plantas salvadoreñas con sus nombres vulgares y científicos).

134. Salarrué (seudónimo de Salvador Salazar Arrué)
Cuentos de barro.
San Salvador, 1934, 180 p.
(*Vocabulario de modismos del lenguaje cuscatleco empleados en este libro,* pp. 171-180).

135. Standley, Paul Carpenter y Salvador Calderón
Lista preliminar de las plantas de El Salvador.
San Salvador, 1925, 274 p.

VENEZUELA

136. Jahn, Alfredo
Las palmas de la flora venezolana.
Caracas, 1908, 126 p.

137. Jahn, Alfredo
"Nombres geográficos indígenas de Venezuela".
Cultura venezolana, XIV, 113, pp. 138-142; julio 1931.

138. Landaeta, Federico
Rastrillo. (Relatos de un antro de horrores).
Caracas, 1939, 139 p.
"Algunas frases criollas y de argot del hampa que figuran en el presente libro", pp. 131-135.

139. Machado, José E.
Cancionero popular venezolano. Cantares y corridos. Galerones y glosas. Con varias notas geográficas, históricas y lingüísticas para explicar o aclarar el texto.
Caracas, 1919, 251 p.

140. Picón-Salas, Mariano
Odisea de Tierra Firme.
Santiago de Chile, 1940, 139 p. Segunda edición.
Glosario, pp. 135-139.

141. Uslar Pietri, Arturo
Las lanzas coloradas.
Santiago de Chile, 1940, 181 p.
Vocabulario de venezolanismos, p. 181.

LAWRENCE B. KIDDLE,
Universidad de Tulane.

INFORMACION

DOS PERDIDAS SENSIBLES: VALENCIA Y GONZALEZ PRADA

Con la sequedad con que la prensa registra en estos tiempos las cosas relacionadas con los hombres cultos, vino a nosotros en los periódicos de México la noticia de la muerte de dos que mucho admiramos y quisimos: Guillermo Valencia y Alfredo González Prada. Todavía no conocemos los detalles de su muerte, pero no vamos a dejar pasar el tiempo sin expresar en las páginas de la REVISTA IBEROAMERICANA el vivo y hondo pesar que experimentamos al saber la pérdida tan sensible de esos amigos, logrado uno para las letras iberoamericanas y malogrado el otro, que era una promesa como pocas.

Valencia

A los setenta y dos años de edad ha muerto Guillermo Valencia, uno de los espíritus más selectos y cultos de Iberoamérica, después de haberle trazado fronteras espirituales a su patria colombiana, que amó y sirvió siempre como bueno en muchos campos de actividad.

Descendiente de ilustres familias de Popayán, Valencia se distinguió desde los comienzos de su carrera, por la pulcritud de sus gestos y ademanes y la excelsitud de las disciplinas a que sometió su privilegiada mentalidad procera. Hombre fino, íntegro, señoril, avasallador e inquieto, Valencia estaba dotado de muy clara inteligencia y tenía lleno el corazón de nobleza y de elegancia. Fué político, legislador, jefe de partido, diplomático, orador de alto vuelo, poeta y artista supremo de la palabra. La vida intelectual de Co-

lombia tuvo en él guía firme y seguro en los últimos cincuenta años. Habiendo cultivado las ciencias y las artes, las filosofías y las religiones, Valencia influía en todo, desde su retiro de Popayán, y seguirá influyendo, mientras exista en su tierra el sentimiento del honor, de la verdad y de la belleza.

Es relativamente poca la obra literaria de Valencia, pero, por lo selecta y alquitarada, es toda de valor antológico, así sus *Discursos* como sus composiciones poéticas y sus traducciones, que se hallan en dos libros, *Ritos* y *Catay*, y en revistas y periódicos, y en manuscritos que permanecen inéditos.

González Prada

A los cincuenta años murió Alfredo González Prada, sin realizar la labor literaria que todos esperábamos de su talento noblemente cultivado y orientado, y de su finísimo sentido crítico. Era digno hijo del gran don Manuel, y de él había heredado el amor a la libertad y al pueblo americanos. En su juventud escribió versos, crónicas y cuentos, y formó parte del grupo *Colónida* que en Lima quiso regenerar por completo su vida literaria. Fué también diplomático y hombre de mundo. En su madurez —y un tanto desilusionado del ruido y la bambolla— se dedicó casi por entero a recopilar las obras de su ilustre padre, y muy especialmente las que andaban dispersas en periódicos, en manuscritos y en libros agotados, editándolas todas y anotándolas con rara maestría, sin que la piedad ni el afecto filial llegasen a oscurecer su honradez de crítico honrado e imparcial. Gracias a sus esfuerzos, podemos hoy leer todas las poesías de don Manuel en *Trozos de vida*, *Libertarias*, *Baladas*, *Baladas peruanas* y *Grafitos*, y muchas de sus prosas antes no editadas en forma de libro, en *Bajo el oprobio*, *Propaganda y ataque*, *Figuras y figurones* y *Prosa menuda*. El año pasado publicó Alfredo su precioso libro *Un crimen perfecto*, y la muerte lo sorprendió trágicamente cuando estaba para dar a la estampa otros dos libros de su padre, por él editados con esmero.

Para las letras peruanas es muy sensible la pérdida de Alfredo González Prada, y lo es también para el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, del cual era uno de los más fieles y generosos protectores.

Socios y Suscriptores Protectores

Lista de los individuos o instituciones que, hasta el 15 de septiembre de 1943, habían indicado su intención de ser socios o suscriptores protectores.

Antonio Aitá
Comisión Nacional de Cooperación Intelectual
Buenos Aires, Argentina
Uruguay, 725.

William Berrien
Rockefeller Foundation
49 West 49th St.
New York City.

Theodore J. Brenner, S. M.
St. Mary's University of San Antonio
San Antonio, Texas.

Brigham Young University
Provo, Utah.

Carnegie Library
San Juan, Puerto Rico.

Dr. E. C. de la Casa
Prof. of Latin-American Literature
University of Toronto, Canada.

Catholic University of America
Washington, D. C.

Claremont Colleges
Claremont, California.

Dr. Esther J. Crooks
Goucher College
Baltimore, Maryland.

Dartmouth College
Hanover, New Hampshire.

Department of Romance Languages and Literatures
Harvard University
Cambridge, Massachusetts.

John Eugene Englekirk
Tulane University
New Orleans, La.

Martin E. Erickson
Northwestern University
Evanston, Illinois.

José Famadas
Hispanic Languages
Columbia University
435 W. 117th St.
New York City.

Carlos García-Prada
University of Washington
Seattle, Washington.

René Grandjean
927 N. Miro St.
New Orleans, La.

Edith Hill
Romance Languages
University of Redlands
Redlands, California.

Sturgis E. Leavitt
University of North Carolina
Chapel Hill, North Carolina.

Library of Congress
Washington, D. C.

Montana State University
Missoula, Montana.

Ernest A. Moore
159-21 Gold St.
Harvard Beach, New York, N. Y.

New Mexico Highlands University
University and National Ave.
Las Vegas, New Mexico.

New York Public Library
Fifth Ave. & 42nd St.
New York City.

Northwestern University Library
Evanston, Ill.

Ruth E. Peck
3414 N. E. Clackamos St.
Portland, Oregon.

Mariano Picón-Salas
Servicio de Publicaciones
Ministerio de Educación
Caracas, Venezuela.

Princeton University Library
Princeton, New Jersey.

José Rubén Romero
Embajada de México
La Habana, Cuba.

Rosemont College of the Child Jesus
Rosemont, Pa.

San Antonio Public Library
San Antonio, Texas.

F. Sánchez y Escribano
Connecticut College
New London, Connecticut

Dorothy Schons
The University of Texas
Austin, Texas.

Howard L. Schug
Abilene Christian College
Abilene, Texas.

James D. Sorber
Swarthmore College
Swarthmore, Pa.

Southern Methodist University
Fondren Library
Dallas, Texas.

State University of Iowa
Iowa City, Iowa.

Stechert & Co.
31-37 East 10th Street
New York City.

Doris Z. Stone
Apartado 33
San José, Costa Rica.

Grace Torres
139 Dakota St.
San Antonio, Texas.

University of California
Los Angeles, California.

University of Chattanooga
Chattanooga, Tennessee.

University of Chicago
Chicago, Ill.

University of Denver
Denver, Colorado.

Universidad de La Habana
La Habana, Cuba.

University of Miami
Coral Gables, Florida.

University of Michigan
Ann Arbor, Michigan.

University of Missouri
Columbia, Missouri.

University of New Mexico
Albuquerque, New Mexico.

University of North Carolina
Chapel Hill, North Carolina.

University of Pennsylvania
Philadelphia, Pa.

University of Southern California
University Park
Los Angeles, California.

University of Texas
Austin, Texas.

University of Virginia
Charlottesville, Virginia.

University of Washington
Seattle, Washington.

University of Wisconsin
Madison, Wisconsin.

XIIM

A. Uslar Pietri
Avenida "Los Pinos"
La Florida
Caracas, Venezuela.

Aníbal Vargas-Barón
Department of Romance
Languages
University of Oregon
Eugene, Oregon.

Marie Pope Wallis
Box 63
University of New Mexico
Albuquerque, N. M.

Wellesley College Library
Wellesley, Massachusetts.

Wells College
Aurora, New York.

Williams College Library
Williamstown, Mass.

Williston Memorial Library
Mount Holyoke College
South Hadley, Mass.

MEMORIA

OF THE SECOND INTERNATIONAL CONGRESS OF PROFESSORS OF IBERO-AMERICAN LITERATURE

An excellent collection of studies in Latin American Literature and Philology which contains contributions by many of the most distinguished scholars in the field from Latin America, Spain, and the United States. Only a limited number of copies are available.

A volume of more than 400 pages ..... $ 3.50

OTHER BOOKS ON HISPANIC SUBJECTS

Grandes novelistas de la América Hispana, with detailed biographical, critical material, and analyses of their works, by Arturo Torres-Rioseco, Professor of Spanish American Literature in the University of California ..... (cloth) 3.50

La Novela en la América Hispana, by Arturo Torres-Rioseco ..... (paper) 0.75

Don Carlos de Sigüenza y Góngora, a Mexican Savant of the Seventeenth Century, by Irving A. Leonard..... ..... (paper) 2.75

Spain's Declining Power in South America, the years 1730-1806, by Bernard Moses..... (cloth) 3.00

The Civilization of the Americas, by Simpson, Beals, Priestley, Alsberg, González, Fitzgibbon... (paper) 1.00

Essays in Pan-American, by Joseph B. Lockey.. (cloth) 2.00

Beside the River Sar: Selections from *En las Orillas del Sar* by Rosalía de Castro, translated by S. G. Morley ..... (cloth) 1.50

Sonnets and Poems of Anthero De Quental, translated by S. G. Morley..... (cloth) 1.50

Studies in the Administration of the Indians of New Spain, by L. B. Simpson..... Vol. I & II 1.50
Vol. III 1.75
Vol. IV In Press

AND OTHERS. WRITE FOR LIST.

ORDERS SHOULD BE SENT TO THE BERKELEY OFFICE

The University of California Press
Berkeley and Los Angeles, California

XUM

MEMORIA

DEL

PRIMER CONGRESO INTERNACIONAL
DE CATEDRATICOS
DE
LITERATURA IBEROAMERICANA

Publicada por

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

PREFACIO DE MANUEL PEDRO GONZALEZ

Contiene:

PARTE DOCUMENTAL

Nombres de delegados
Reseña del Congreso
Acta general
Conclusiones aprobadas

DISCURSOS DE LOS DOCTORES

Julio Jiménez Rueda
Sturgis A. Leavitt
Arturo Torres-Rioseco
Manuel Pedro González
José A. Balseiro
Medardo Vitier

TRABAJOS DE:

Arturo Torres-Rioseco
José A. Balseiro
John A. Crow
Samuel M. Waxman
Carl A. Tyre
Concha Meléndez
Dillwyn F. Ratcliff
Ruth Richardson
Erwin K. Mapes
Francisco Monterde
Medardo Vitier
Manuel Pedro González
Carlos García-Prada
John E. Englekirk
John Van Horne
Arturo Capdevila

Y noticias sobre otros trabajos

UN TOMO DE MÁS DE 200 PÁGINAS, $ 1.50

Pedidos a:

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

SERVICIO EDITORIAL
MEXICO, D. F.

Año V Tomo V

BOLETIN LATINOAMERICANO DE MUSICA
Dedicated to the United States of North America
is now ready for distribution

SPANISH TEXT
United States Studies. Latin American Studies
SUPLEMENTO MUSICAL
"Dedicado íntegramente a la creación estadounidense."
35 Musical Pieces
The TWO volumes . . . . . $ 7.50
Forwarding Charges Extra

FOREIGN & INTERNATIONAL BOOK COMPANY, INC.
America-South-of-U. S.
110 East 42nd Street
NEW YORK 17, N. Y.

The ANTOLOGIA POETICA of MANUEL GONZALEZ PRADA, first in the series CLASSICS OF LATIN AMERICA to be published under the auspices of the International Institute of Ibero-American Literature, is now for sale at $2.50.

The anthology contains nearly 400 pages, is beautifully printed, carries an excellent introduction and many notes by Carlos García-Prada, and is to date the finest single volume representing the works of the famous Peruvian master.

COPIES ARE LIMITED, SO PLEASE PLACE ORDERS AT ONCE WITH NINA LEE WEISINGER, UNIVERSITY OF TEXAS, AUSTIN, TEXAS.

THE HERITAGE OF SPAIN

An Introduction to Spanish Civilization

By Nicholson B. Adams

University of North Carolina

A comprehensive history of Spanish civilization which sparkles with zest and vitality. It treats Spanish contributions to art, music, literature, and architecture, and presents a vast store of information about Spanish customs.

Professor Adams' *joie de vivre* and keen interest in people bring to his book striking vigor and a fresh, personalized style, spiced with humor and provocative comment.

You and your students will find THE HERITAGE OF SPAIN highly entertaining reading.

H O L T · 257 Fourth Avenue · New York

1943 EDITION

SEYMOUR, CARNAHAN & HESPELT'S

ALTERNATE SPANISH REVIEW GRAMMAR AND COMPOSITION BOOK, REVISED

Retains the grammar and idiom study of the original and gives all new reading selections and new exercises based upon freshly chosen Spanish American topics. Drawings by Mario Rendina accompany the text. 280 pages . . . . . $ 1.52

D. C. HEATH AND COMPANY

Boston. New York. Chicago. Atlanta.
San Francisco. Dallas. London.

PUBLICACIONES
del
INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

BIBLIOTECA DE CLÁSICOS DE AMÉRICA

Constituirá no sólo una selección de autores y de obras iberoamericanas, sino también una historia de la literatura iberoamericana, en cien tomos. En cada tomo, la selección literaria irá acompañada de un estudio biográfico y crítico, notas explicativas y bibliografía.

Se han publicado los siguientes tomos:

	Estados Unidos	Otros países
	—	—
I. *Antología poética,* de Manuel González-Prada	2.50 Dls.	2.00 Dls.
II. *Prosas y versos,* de José Asunción Silva.	2.00 „	1.50 „

Ambos tomos llevan estudio, notas y bibliografía de Carlos García-Prada.

COLECCIÓN LITERARIA, SERIES A Y B

Amplia y verdadera antología de la poesía iberoamericana contemporánea, editada por Carlos García-Prada. Se publica en dos series. La Serie A es parte integrante de la REVISTA IBEROAMERICANA, órgano del *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.* La Serie B se publicará en cuadernos separados. Todas las selecciones irán acompañadas de estudios y noticias biográficas y bibliográficas.

De la Serie A se han publicado:

	Estados Unidos	Otros países
	—	—
I. *15 poemas,* de Porfirio Barba Jacob	.50 Dls.	.40 Dls.
II. *16 poemas,* de León de Greiff.	.50 „	.40 „
III. *42 poemas,* de Luis C. López .	.50 „	.40 „

Las tres selecciones, con estudios y noticias biográficas y bibliográficas, de Carlos García-Prada.

Pedidos a:

NINA LEE WEISINGER

University of Texas. Austin, Texas.

NUEVO PRECIO DE NUMEROS ATRASADOS

DE LA

REVISTA IBEROAMERICANA

Por el aumento de suscriptores que solicitan los primeros números de REVISTA IBEROAMERICANA y la demanda constante de los mismos, por parte de instituciones y particulares que desean tener sus colecciones completas, se hallan a punto de agotarse los números atrasados, que previsoramente se conservaban.

En vista de ello, el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana se ha visto obligado a aumentar el precio de esos números atrasados de la REVISTA, órgano del mismo.

Los precios fijados, por ahora, a los cuatro primeros números, son los siguientes (en dólares):

Número	Estados Unidos	Otros países
1	2.75	2.25
2 y 3	2.50	2.00
4	2.00	1.50
5 y siguientes	1.50	1.00

Como es fácil advertir por dichos precios, en la venta de esos números atrasados se hacen concesiones análogas a aquellas de que disfrutan los suscriptores de la REVISTA IBEROAMERICANA, fuera de los Estados Unidos.

Pedidos a:

NINA LEE WEISINGER

University of Texas. Austin, Texas.

THE SPANISH TEACHERS' JOURNAL

HISPANIA

Established 1917.

AURELIO M. ESPINOSA, *Editor 1917-1926;*
ALFRED COESTER, *Editor 1927-1941.*

Published by the American Association of Teachers of Spanish.

Editor, HENRY GRATTAN DOYLE, The George Washington University, Washington, D. C.

Associate Editors, WILLIAM BERRIEN, MICHAEL S. DONLAN, AURELIO M. ESPINOSA, JR., CARLOS GARCÍA-PRADA, E. HERMAN HESPELT, WALTER V. KAULFERS, FRANCIS M. KERCHEVILLE, JOHN T. REID, JAMES O. SWAIN.

Business Manager, EMILIO L. GUERRA, Benjamin Franklin High School, New York City.

HISPANIA appears four times a year, in February, May, October, and December. Subscription (including membership in the Association), $2.00 a year; foreign countries, 40 cents additional for postage. Each number contains practical and scholarly articles for teachers of Spanish and Portuguese, including helpful hint for teachers new to the field. A sample copy will be sent on request to the Secretary-Treasurer of the Association. Addres subscriptions and inquiries about membership to:

GRAYDON S. DELAND, *Secretary-Treasurer,* American Association of Teachers of Spanish, Denison University, Granville, Ohio.

HISPANIA is an ideal medium through which to reach the organized Spanish teachers of the United States. For advertising rates, address the *Business Manager.*

Articles, news notes, and books for review should be addressed to the *Editor.*

XUM

THE INTER-AMERICAN MONTHLY

A new publication devoted to reporting and interpreting life in the Americas. Edited by John I. B. McCulloch, former editor of Pan American News and The Inter-American Quarterly — and incorporating both publications.

The Inter-American Monthly is an invaluable source of timely information on politics, headline personalities, art, music, literature, trade and finance, education — comprehensive, authoritative, and realistic.

Free sample copy on request.

Subscription rates: 3 years — $7, 2 years — $5,
1 year — $3.

Special rates for classroom use.

THE INTER-AMERICAN MONTHLY

1200 National Press Bldg. **Washington, D. C.**

TULANE UNIVERSITY, colocada estratégicamente en la ciudad de New Orleans, se interesa vitalmente en el desarrollo de una fraternidad más cordial entre las Américas, y por medio de su departamento de español y su Instituto de Middle American Research trabaja hacia este fin. La Universidad saluda al Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana como a una organización dedicada al mismo ideal, según se lee en su lema: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

THE TULANE UNIVERSITY OF LOUISIANA
New Orleans

A LA UNIDAD
POR LA CULTURA

•

AMERICA

HABANA, CUBA
DIRECCION
Y ADMINISTRACION
Paseo de Martí 116
TELEFS: {M-9665 M-3700

REVISTA DE LA ASOCIACION DE ESCRITORES Y ARTISTAS AMERICANOS

PRECIO DE SUSCRIPCION $2.00 DOLARES

NOTICE TO MEMBERS

PLEASE patronize our advertisers and thus contribute to the financial support of your institute. Our advertisers have splendid collections of Latin American books at prices no higher than you would pay elsewhere. When ordering from them, please mention the REVISTA

THANK YOU

OBRAS POSTUMAS DE GONZALEZ-PRADA

Trozos de vida (1933) — Poemas	$ 1.00
Bajo el oprobio (1933) — Panfleto contra las tiranías militares en América Latina	0.75
Baladas peruanas (1935) — Poemas	0.50
Anarquía (1936) — Artículos sociales	0.50
Nuevas páginas libres (1937) — Ensayos	0.75
Grafitos (1937) — Epigramas	1.25
Figuras y figurones (1938) — Artículos políticos	0.75
Libertarias (1938) — Poemas	1.00
Propaganda y ataque (1939) — Artículos religiosos y políticos	0.75
Baladas (1939) — Poemas	1.50

De venta en

LA PRENSA, 245 Canal Street, New York.

Para remitir por correo, por cada libro.... 15 centavos
„ „ C. O. D. „ „ „ .... 25 „
No envíe dinero suelto por correo. — Use cheque o giro postal.

LIBRERIA
"CERVANTES"
DE
JULIO SUAREZ

Lavalle, 558 Buenos Aires

LIBROS ANTIGUOS Y MODERNOS, RAROS Y CURIOSOS, REFERENTES A LA AMERICA DEL SUR

Sección especial al servicio de NOVEDADES (Historia, Literatura, Derecho, Ciencias y Artes) en las condiciones más ventajosas

Unica agencia de la REVISTA IBEROAMERICANA, en la Argentina

OLD AND RARE LATIN AMERICAN BOOKS

FRANZ C. FEGER
70-5th Av.
NEW YORK 11, N. Y.

Armellada, C. de: Gramática y diccionario de la lengua pemon. Vol. I: Gramática. Caracas, 1943. 316 pp.	$ 3.50
Córdova, Fray Juan de: Vocabulario castellano-zapoteco. (Ed. facsimilar.) Méx., 1942.	4.50
Santamaría, F. J.: Diccionario general de americanismos. México, 1942. 3 vols., bound.	15.00
Pequeño Larousse Ilustrado. Buenos Aires, 1943, cloth.	5.00

MEMORIA

DEL

TERCER CONGRESO INTERNACIONAL
DE CATEDRATICOS

DE

LITERATURA IBEROAMERICANA

Publicada por

UNIVERSIDAD DE TULANE — INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Tomo de más de 300 páginas y 12 trabajos en torno
al tema "El nuevo mundo en busca de su expresión"

TRABAJOS:	AUTORES:
La empresa de América y el sentido de la libertad	José María Chacón y Calvo
O hombre cósmico de América	Afrânio Peixoto
Conceitos históricos da América brasileira	Gilberto Freyre
Crisis europea, cultura americana	César Barja
Americanismo y americanidad	Baldomero Sanín Cano
México en busca de su expresión	Julio Jiménez Rueda
La eternidad de España en América	Federico de Onís
La democracia en América	Alberto Zum Felde
Who speaks for New World Democracy	Henry Seidel Canby
Posición de América	Alfonso Reyes
La expresión literaria de América	Antonio Aita
La poesía hispanoamericana del presente y del porvenir	Arturo Torres-Rioseco

Contiene, además, un Prefacio de Arturo Torres-Rioseco

Discursos de los señores

John E. Englekirk — Alfred Coester
Rufus Carrolton Harris — Mariano Picón Salas
Carlos García-Prada

Noticias sobre otros trabajos y una documentación completa del programa y de las actas del Congreso

$ 3.00 en los Estados Unidos — $ 2.00 en los demás países

Pedidos a:

MIDDLE AMERICAN RESEARCH INSTITUTE

Tulane University

NEW ORLEANS, LOUISIANA

NOSOTROS

Revista Literaria

Directores:
Alfredo Bianchi
y Roberto F. Giusti

Av. de Mayo 1370, Piso 5º
BUENOS AIRES, ARG.

REPERTORIO AMERICANO

Semanario de Cultura Hispánica

Director:
Joaquín García Monge

APARTADO LETRA X
S. JOSE DE COSTA RICA

Revista Nacional de Cultura

Director:
José Nucete Sardi

Ministerio de Educación Nacional

CARACAS, VENEZUELA

ATENEA

Revista Mensual de Ciencias, Letras y Artes

Directores:
Enrique Molina
y Domingo Melfi

Secretario:
Félix Armando Núñez

Mutual de la Armada y Ejército
SANTIAGO DE CHILE

HISPANIC REVIEW

A QUARTERLY JOURNAL DEVOTED TO RESEARCH IN THE HISPANIC LANGUAGES AND LITERATURES

Published by the University of Pennsylvania Press, Philadelphia, Penn., U. S. A.

Subscription price: $ 4.00 a year; single issue, $ 1.25